

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI CULTURA E CIVILTÀ

SCUOLA DOTTORALE INTERATENEO
IN STORIA DELLE ARTI

DOTTORATO DI RICERCA
IN BENI CULTURALI E TERRITORIO

In bianco e nero.

Il libro illustrato veronese nel XVIII secolo

vol. I

Coordinatore: Prof. Silvino Salgaro

Tutor: Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo

Dottoranda: Elena Bao

Ciclo: XXVIII

Matricola: VR375220

A mio padre.

A Ettore.

In bianco e nero.

Il libro illustrato veronese nel XVIII secolo

Volume I

Premessa.....	I
1 I presupposti di una nuova era: l'eredità seicentesca (1674-1717).....	1
1.1 Tipografi, librai, cartai: una corporazione tardiva.....	19
1.1.1 Vecchie generazioni e presenze costanti	27
1.1.2 Tre secoli di stampa camerale, <i>ex typographia merulana</i>	35
1.2 Il lusso di illustrare.....	42
1.2.1 Immagini per devozione, immagini per tutti: il caso Scolari	99
1.3 Verso una nuova alba: quando Maffei divenne Maffei	105
2 Neutralità politica e vitalità culturale: una storia in controparte (1718-1755)	129
2.1 Premesse e promesse editoriali	148
2.1.1 Tre opere, due stampatori, dodici anni: la società Berno-Vallarsi	177
2.1.2 La generazione del '38: tipografie del Seminario, Carattoni e Andreoni.....	182
2.2 Fermento cittadino e <i>renovatio maffeiana</i>	194
2.2.1 Verona <i>altera</i> Roma.....	223
2.2.2 Ragione della fede, fede della ragione: disquisizioni teologiche e filosofiche.....	273
2.2.3 <i>Con tutta la purità ed eleganza del favellare</i> : testi e immagini tra antico e moderno	350
2.2.3.1 Il palco e il testo: le illustrazioni di ambito teatrale	411
2.2.4 Lacrime di Parnaso, pompa di Imeneo, ingressi e partenze illustrissimi	454
3 Il secondo Settecento: 'lumi' e ombre dopo Maffei (1756-1797)	473
3.1 Un nuovo scenario: l'ascesa di Moroni e un monopolio diviso	500
3.2 Una voce fuori dal coro: la "dimestica" stamperia Giuliani	516
3.3 Consuetudini riproposte, tradizioni indebolite e rinnovate esigenze letterarie.....	526
3.3.1 Tradurre, comporre, interpretare e illustrare	560
3.4 Scienza e natura tra prosa e poesia.....	575
3.4.1 La via della scienza in versi: il poema didascalico	600
3.4.2 L' <i>Ittiolitologia veronese</i> e il tramonto di un'epoca.....	640

Volume II

<i>Invenit, delineavit, pinxit ... et sculpsit. Repertorio degli incisori attivi a Verona tra il 1672 e il 1797.....</i>	1
Appendice documentaria. Il Carteggio Tumermani-Muratori.....	89
Appendice documentaria. Il Carteggio Dall'Acqua-Giuliani-Paganini	103
Indice delle illustrazioni e tavole.....	143
Bibliografia	185

Premessa

Chi vuole che un libro sia gradito, egli ci dee essere delle figure. Gli uomini che leggono, e intendono la sostanza delle parole, quando hanno passati alquanti fogli, si ricreano a vedere quel poco d'intenzione pittoresca; che riesce come una spezie di sedile a chi ha camminato. Alcuni, ch'entrano poco nel midollo dell'opere, voltano le carte, e senza leggerne linea, studiano ne' Rami intagliati.¹

Con queste parole nel 1758 Gasparo Gozzi (futuro Riformatore dello Studio di Padova, nonché Sovrintendente e Revisore alle stampe) fa esordire l'umanista toscano Anton Francesco Doni (1513-1575) in una lettera immaginaria inviata – con un salto temporale di due secoli – al tipografo veneziano Antonio Zatta, che proprio in quegli anni andava coordinando dalla bottega di San Barnaba un nutrito gruppo di artisti per la pubblicazione di due capisaldi della letteratura italiana: *Le Rime del Petrarca* (2 voll., 1756) e *La Divina Commedia di Dante Alighieri* (3 voll., 1757-1758)². Delle tavole d'accompagnamento egli evidenzia, dunque, il carattere edonistico ed esteticamente conciliante, non tacendo tuttavia la possibilità, per le medesime, di sostituirsi alle parole, al fine di veicolare i significati principali. Tale considerazione vantava, del resto, autorevoli predecessori, finanche più espliciti nel riconoscere le interferenze tra scrittura e figura: dal motto ovidiano dell'*ut pictura poesis* (su cui s'impenna il “visibile parlare” di tanta produzione Quattro-Cinquecentesca) al famoso *Discorso* del cardinal Paleotti che, nel pieno dei rivolgimenti post-tridentini, difendeva la responsabilità intellettuale delle rappresentazioni, fossero esse dipinte, scolpite o incise³. La compresenza di questi due aspetti – di un'immagine, cioè, che sa offrirsi alla lettura e di una scrittura che si sostanzia di momenti “visivi” – costituisce ancor oggi una frontiera in bilico, ambigua e contesa.

L'analisi del corredo iconografico rientra in quello che Gérard Genette chiamava – con felice espressione – le “soglie” del testo, comprendendo con questo termine le molteplici adiacenze paratestuali, funzionali a rendere l'opera materialmente fruibile dal lettore, ancorché ausiliarie rispetto al suo contenuto⁴. Guardando a certa produzione illustrata settecentesca si è

¹ G. Gozzi, *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante*, Venezia, [A. Zatta], 1758, p. 19.

² Entrambe le edizioni – va detto – furono sottoposte alla supervisione del medesimo Gozzi che collaborò sistematicamente con lo Zatta nella riabilitazione dei classici italiani contro i rispettivi detrattori (*in primis* Saverio Bettinelli, autore, nel 1757, delle *Lettere virgiliane*). La scelta di far parlare il Doni si spiega non solo alla luce dei testi da lui congedati sull'argomento (*Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio, et di molti altri nobili et virtuosi ingegni, nuovamente raccolte* e *Lettoni d'Accademici fiorentini sopra Dante, libro primo*, entrambi stampati a Firenze nel 1547) ma anche in virtù dell'alto numero di immagini (ovviamente xilografiche) presenti nelle pubblicazioni veneziane, garantite dal sodalizio con il tipografo Francesco Marcolini (cfr. *La Zucca del Doni*, 4 voll., 1551-1552; *I Marmi del Doni, Accademico Peregrino*, 1553; *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, 1553).

³ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna, A. Benacci, 1582, c. 72r: “[...] dalle immagini siamo ammaestrati con grandissima dolcezza, et recreatione, et oltre ciò spesso de i libri avviene, che quello, che con gran difficoltà si è imparato, con gran facilità si scorda: dove le immagini quello che insegnano, lo scolpiscono nelle tavole della memoria si saldamente, che vi resta impresso per molti anni. Et di più le immagini in poco spazio, senza voltare volumi o fogli, abbracciano ampjssimi e gravissimi concetti [...]”.

⁴ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, 1989 (ed. orig.: Paris, 1987). L'autore distingue due categorie paratestuali: il peritesto e l'epitesto. Con peritesto s'intendono tutti quegli elementi che fisicamente trovano spazio attorno al testo, di cui veicolano messaggi aggiuntivi o rafforzativi; possono essere essi stessi porzioni di testo “esterne”, (frontespizi, premesse, introduzioni, prefazioni, postfazioni, privilegi/imprimatur, avvisi al lettore, *errata corrigé*, indici, dediche ..), oppure elementi attinenti all'impaginazione tipografico-editoriale (carta, inchiostro,

tuttavia tentati di rovesciarne l'assunto o, quantomeno, di riequilibrarne i parametri: le tavole che scorrono tra le pagine dei volumi ricoprono infatti in molti casi un ruolo nient'affatto accessorio, bensì fondante l'impalcatura tipografica stessa.

È evidente che un libro può dirsi completo anche se privo di elementi ornamentali; esso può farsi ugualmente apprezzare, ad esempio, per l'eleganza tipografica (caratteri, impaginazione ...) o per la qualità della scrittura. Nondimeno, l'accostamento di una o più illustrazioni al semplice testo conferisce a quest'ultimo un valore aggiunto che lo differenzia dal prodotto comune, ponendolo su un piano più elevato, al quale riservare attenzioni speciali. L'inserimento di tavole o vignette calcografiche implicava infatti all'epoca un notevole aumento dei costi, vuoi per i compensi al pittore (che forniva il disegno) e all'intagliatore (che lo traduceva su rame), vuoi per il doppio procedimento di impressione cui la pagina andava sottoposta, con relativo incremento dei tempi e delle spese di lavoro⁵. Eppure, nel XVIII secolo l'illustrazione libraria conosce la propria indiscussa acmé, al punto da far pensare che la medesima arte incisoria non avrebbe forse raggiunto siffatti fastigi, se non avesse trovato nell'editoria un così fertile terreno su cui crescere ed evolversi.

L'orizzonte cui il Gozzi fa riferimento nel passo *d'incipit* è Venezia, città che sin dal Cinquecento era andata costruendosi un posto d'onore nel confezionamento e nel commercio di opere di lusso, toccando vertici altissimi nell'epoca che la vedrà lentamente tramontare quale forza politica⁶. La disponibilità di numerosi pittori a cimentarsi nel formato ridotto trovò qui

caratteri, impaginazione, legatura, formato, immagini). L'epitesto invece si giustifica al di fuori dallo spazio materiale del testo, in contesti pubblici (conversazioni formali, dibattiti, risposte editoriali ...) o privati (ad esempio le corrispondenze epistolari).

⁵ Per una panoramica sui costi del libro resta imprescindibile il lavoro di Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, 1989, con particolare attenzione alle pp. 184-216 (e precedente bibliografia).

⁶ Si riconosce nel Settecento lagunare una singolare urgenza letteraria: iniziative di carattere auto-encomiastico (tese ad aggiornare il mito della saggezza marciana facendo leva sulla sua congenita vocazione alla pace, dimostrata nel corso degli ultimi conflitti europei) si alternarono a una sterminata quantità di volumi dal contenuto storico, teologico, religioso, scientifico, letterario, gratulatorio ... quasi a dimostrare, nei fatti, come un regime estraneo alla guerra rappresentasse la condizione ottimale per il pieno sviluppo di tutte le arti. La produzione libraria poteva inoltre contare su una legislazione d'avanguardia e su una visione liberista in materia di censura: sin dal primo Seicento l'istituto del "privilegio" mirava ad ovviare le frequenti situazioni di contraffazione ai danni di editori, librai, tipografi e artisti, garantendo per legge un'"esclusiva" ventennale nel caso di opera inedita e decennale nel caso di opera già impressa fuori dai confini della Repubblica. Quanto ai meccanismi di controllo, molto diffuso era il sistema della pubblicazione "alla macchia", ovvero il "falso luogo di stampa" che permetteva di aggirare eventuali rimozioni dell'inquisitore ecclesiastico attraverso l'inserimento di una falsa data topica in sede frontespiziale. Tale stratagemma, al limite della legalità eppur molto diffuso (soprattutto a partire dal 1729, data in cui venne formalmente ripristinato) si dimostrerà utilissimo per le opere di contenuto giurisdizionalista o illuminista, ma anche per i testi filo curiali e di argomento anti-statalista. Entrambi gli aspetti risultano in buona parte definiti nella legge del 1603 (modificata nel 1653), atta a regolamentare le procedure di pubblicazione; com'è noto, lo stampatore doveva sottoporre l'opera a due controlli: il primo, laico, veniva effettuato dal revisore nominato dai Riformatori (il quale verificava che il libro non violasse "l'interesse de' principi e buoni costumi"); il secondo, ecclesiastico, era affidato al Padre inquisitore del Sant'Uffizio (chiamato ad appurare che i contenuti del testo non minassero la religione cattolica). A seguito dell'esorbitante quantità di trattati teologici e storie ecclesiastiche editi alla macchia tra il 1730 e il 1765 si decise di affiancare all'inquisitore un revisore di nomina statale; così facendo aumentò il margine di tolleranza garantito dalla parte ecclesiastica. Sulla legislazione veneziana bastino i seguenti riferimenti (con ricca bibliografia all'interno): H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, Amsterdam, 1969 (I ed.: London, 1891); P. Ulvioni, *Stampa e censura a Venezia nel Seicento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CVI, 1975, vol. 104, f. 139, pp. 45-93; S. De Bernardin, *I Riformatori dello Studio: indirizzi di politica culturale nell'Università di Padova*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. 4/I, Vicenza, 1983, pp. 61-91; M. Zorzi, *La stampa, la*

ideale riscontro in non comuni risorse incisorie, capaci di trasporne su rame le invenzioni, assecondando le esigenze di un *medium* che impone, inesorabile, una dicotomica riduzione cromatica: il bianco (della pagina) e il nero (dell'inchiostro).

Nel corso del Settecento le monumentali antiporte di ascendenza barocca lasciano poco alla volta il posto a un gusto decorativo più leggero – talvolta lezioso – fatto di vignette ornamentali, cornici fantasiose, testatine e finalini dal sapore idillico. Già a fine secolo, tuttavia, queste ultime appariranno superate: complice l'opera di Giambattista Bodoni (1740-1813), l'impaginazione tornerà sostanzialmente xilografica, sancendo così un nuovo scarto estetico, che funge anche da naturale demarcazione per il presente lavoro. La stessa pratica calcografica conoscerà nel primo trentennio dell'Ottocento una sensibile contrazione, compensata dall'introduzione di tecniche sempre più meccanizzate (litografia, fotografia...), destinate a modificare, sul lungo termine, le dinamiche di produzione delle immagini, enfatizzandone il potenziale di riproducibilità.

Ciò premesso, s'intende in questa sede approfondire il fenomeno dell'illustrazione libraria in un'area – quella veronese – generalmente meno indagata, e in un periodo – il XVIII secolo – segnato dall'utilizzo pressoché esclusivo di matrici in incavo, frutto del lavoro manuale di incisori e *peintre-graveurs*. Sono lontani i tempi in cui Giuseppe Morazzoni, ne *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, considerava l'esperienza scaligera – e nel complesso terrafermana – quale mero epigonato della Dominante⁷. Già a partire dagli anni Ottanta l'iniziale disinteresse verso l'editoria atesina conobbe un'inversione di rotta, confermata dal succedersi di puntuali contributi (intensificatisi nell'ultimo ventennio); l'argomento – dalla portata vastissima – resta tuttavia ad oggi privo di uno studio ampio e sistematico⁸. La città, offuscata dal cono

circolazione del libro, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 12 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990-2002, vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 801-860, con attenzione alle pp. 830-849. M. Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, in “Annali della Fondazione Luigi Einaudi”, XVI, 1982, pp. 143-248; id., *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 39-48 e 62-132; id., *I padroni dei libri: il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, 2014.

⁷ Non a caso lo storico inseriva il profilo della città atesina all'interno del capitolo su “Gli imitatori”. Cfr. G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano, 1943, pp. 167-175.

⁸ Imprescindibile il lavoro di Giovan Battista Carlo Giuliani (1871), aggiornato un secolo più tardi da Franco Riva (1979); entrambi rivolsero le ricerche esclusivamente al versante tipografico. Importanti progressi nello studio degli incisori coinvolti in progetti editoriali si ebbero in concomitanza con la mostra sulle collezioni grafiche di Castelveccchio (1985), che funse da stimolo per successivi puntuali affondi sui rapporti tra pittori e incisori. Cfr. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterario*, Verona, 1871; F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona*, Verona, 1979, pp. 321-366; S. Marinelli, *L'incisione a Verona e la collezione di stampe del Museo di Castelveccchio*, in *La collezione di stampe antiche*, Catalogo della mostra (Verona, Castelveccchio, 15 novembre 1985 – 31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985, pp. 9-16; L. Rognigni, *Nota sui documenti inerenti agli incisori veronesi*, in *ivi*, pp. 185-187; A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, in “Civiltà Veronese”, II, 1986, n. 4, pp. 49-58; id., *La stampa a Verona nel Settecento. “Evoluzione del gusto”*, in “Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXXVIII (CLXIII), 1986-87, pp. 282-299; id., *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, in “Verona illustrata”, 2, 1989, pp. 77-87; id., *Antonio Balestra per il libro*, in “Verona illustrata”, 4, 1991, pp. 115-131; id., *Artisti e libri a Verona nel Settecento. Una breve introduzione*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9- aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Milano, 2011, cit., pp. 83-91 e pp. 235-255; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e gli*

d'ombra delle colossali imprese lagunari, godeva di una vantaggiosa posizione, lontana da Venezia e perciò meno condizionata, meno controllata; in una parola, più libera⁹. Tale fatto, unitamente alla presenza di intellettuali di prim'ordine, fece sì che nel decennio centrale del secolo (1740-1750) la quantità dei titoli congedati in riva all'Adige fosse seconda soltanto al capoluogo marciano¹⁰.

Per il gran numero di testi trattati, la seguente indagine può somigliare a un catalogo, ma di fatto non lo è. La trattazione di un materiale così composito si presta ovviamente a una molteplicità di percorsi possibili, permettendo di spostare il *focus* ora sulle dinamiche tipografiche, ora sui meccanismi di finanziamento¹¹, ora sui rapporti tra autori e stampatori, ora sulle collaborazioni tra pittori e intagliatori. A fronte di un terreno splendidamente fertile si è scelto di assecondare ciascuno di tali aspetti, non rinunciando a un *continuum* discorsivo che potesse esprimere al meglio le relazioni, a volte intricate, tra i protagonisti e tra le edizioni stesse (che una struttura separata, a catalogo, avrebbe reso giocoforza meno evidenti). Un'attenzione particolare è rivolta alla categoria degli incisori (veronesi o attivi in loco) che comprende al suo interno nomi già noti (ma non sempre studiati) e figure più complesse, avvolte nell'anonimato, "nascoste" dietro a monogrammi o, semplicemente, poco documentate.

È doveroso operare, qui, dei preliminari distinguo, definendo anticipatamente i confini del tracciato prescelto. Se è vero che la discriminante tecnica – calcografie, e non xilografie – è legata a un passaggio storico preciso, ancorabile agli inizi del XVII secolo, è altrettanto ovvio che l'incisione su legno non fu da subito completamente soppiantata, sopravvivendo nelle cornici riempitive (intestazioni, chiuse, frontespizi ...) e, talvolta, in singole impressioni d'accompagnamento al testo. Si tratta per lo più di matrici di riuso, tramandate all'interno delle botteghe e utilizzate fino alla consunzione. Tali pubblicazioni "a *budget* ridotto", legate a una circolazione ordinaria e prive di qualsivoglia portata artistica sono dunque, per definizione,

artisti veronesi, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 – 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Treviso, 2012, pp. 110-151; G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in Antonio Balestra. *Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 101-114.

⁹ Il paragone più logico è con la città di Padova, la cui vicinanza al capoluogo marciano (40 chilometri, facilmente percorribili tramite un servizio di battello, il Burchiello) aveva limitato fortemente le risorse tipografiche interne: intellettuali ed eruditi patavini anziché "rischiare" di affidare i loro scritti a stampatori conterranei preferivano rivolgersi a collaudate botteghe lagunari. Un'interessante ricostruzione sulla situazione padovana e sui principali stampatori (Penada, Frambotto e Conzatti, Volpi-Comino) si ha in M. Callegari, *Strategie di produzione libraria a Padova nel Settecento*, in "Navigare nei mari dell'umano sapere". *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo*, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 33-43.

¹⁰ M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., p. 233.

¹¹ Come si vedrà più da vicino, i principali meccanismi di finanziamento riscontrati nel Settecento a Verona sono la dedica e la sottoscrizione. Quest'ultima è solitamente riservata a opere composte da più volumi e prevede da parte dell'interessato il pagamento di una quota d'associazione, volta a finanziare preventivamente l'allestimento del libro e ad ottenere, una volta stampato, uno sconto nel prezzo finale. Più diffuso è il sistema della dedica, tramite la quale un autore poteva ottenere un contributo totale o parziale per la copertura delle spese librarie (raramente sostenute dai soli stampatori, fatta eccezione per testi di sicuro smercio, come messali o libelli devozionali). Dalla seconda metà del secolo si riscontra un cambiamento nella tipologia di dedicatario, scelto non più soltanto tra gli esponenti della nobiltà, ma anche dalle nuove agiate classi borghesi.

escluse dalla presente trattazione. Ugual sorte spetta alle raccolte eterogenee, ovvero agli album di incisioni e acqueforti – anche di autori diversi – prive di un riferimento testuale e unificate da un medesimo frontespizio (di solito aggiunto in un secondo momento). *Condicio sine qua non* per rientrare, dunque, nella categoria esaminata è la presenza di uno scritto (garantito o meno da licenza) *ab origine* rilegato con una o più immagini ricavate da lastre di rame.

Ne deriva un'ulteriore precisazione: uno studio sul libro illustrato in senso stretto porterebbe ad escludere le occorrenze episodiche, concentrandosi esclusivamente su opere corredate di un certo numero di tavole, oltre al frontespizio e all'antiporta (quando presente). Così facendo però l'analisi si sarebbe stretta attorno a una manciata di pregevoli volumi, trascurando tutti quei manufatti meno sfarzosi – ma comunque gratificanti alla vista – tipici del carattere “borghese” scaligero. Per tale motivo si è deciso di ampliare la capienza dell'indagine, prestando attenzione sia alle edizioni lussuose “poli-ornate”, sia a quelle provviste unicamente di frontespizio o antiporta calcografici, senza alcun pregiudizio sulla qualità, sulla quantità, sul formato o sulla pertinenza dell'immagine stessa. Ovviamente, i titoli di cui si tratterà afferiscono tutti alla città di Verona, anche quando tale appartenenza risulta contraddetta da fittizie indicazioni tipografiche, come nei casi di stampa alla macchia.

Da un punto di vista metodologico, il lavoro poggia su un voluminoso censimento di circa tremila unità, costruito intrecciando le informazioni desumibili dai cataloghi informatizzati (opac) con lo spoglio degli schedari cartacei delle biblioteche cittadine (civica, capitolare e seminariole); solo partendo da ricorrenze concrete e quantificabili è stato infatti possibile approdare a valutazioni più ampie che tenessero in considerazione il dato storico senza perdere di vista il fulcro della questione. La contestualizzazione delle incisioni avviene su un duplice fronte: editoriale, per quanto concerne le circostanze di committenza e le condizioni tipografiche, e artistico, al fine di rilevare i cortocircuiti con l'arte maggiore, ragionando – dove possibile – sulle dinamiche gestazionali, avvallate dalle testimonianze grafiche superstiti. L'attenta cernita dei materiali ha stimolato altresì svariate incursioni in territori limitrofi (veneziani, padovani, milanesi, fiorentini, romani, ma anche francesi, tedeschi e inglesi). I confronti che ne conseguono, diacronici o sincronici, per analogia o discrepanza, concorrono a tratteggiare un profilo – quanto più nitido possibile – dell'apporto editoriale locale.

Il primo capitolo esamina il periodo compreso tra il 1674 (data in cui tipografi, cartai e librai si associano all'Arte dei Barocceri) e il 1718 (anno in cui, all'ombra del trattato di Passarowitz, Giovanni Berno rinnova la propria stamperia di ponte Navi). Tale sezione non funge soltanto da necessario preambolo storico, ma ci consente anche di entrare nel vivo della tematica; si passeranno in rassegna le botteghe a cavallo tra i due secoli (De Rossi, Scolari, Berno, Merlo), esaminando una ventina di edizioni illustrate impresse tra il 1672 e il 1706, molte delle quali prive di bibliografia o addirittura inedite¹².

¹² La ridotta quantità di titoli esaminati non è il risultato di una cernita preliminare, quanto piuttosto la dimostrazione effettiva della sostanziale povertà tipografica del momento. Anche per questo, rispetto all'*incipit* storico, sul piano delle illustrazioni si è ritenuto opportuno attuare un deroga di un biennio per includere alcuni testi corredate di tavole

Il fulcro della tesi coincide col secondo capitolo (1719-1755) la cui sviluppata struttura testimonia, già a un primo sguardo, l'entità del materiale esaminato. Del resto, discutere di Settecento veronese significa, inevitabilmente, discutere di Scipione Maffei: studioso di antichità, poligrafo, politico, letterato, egli contribuì in maniera decisiva a rinnovare la fisionomia della città atesina, in un singolare "effetto domino" che coinvolse a vario titolo numerose altre figure, riversandosi anche nella produzione libraria. Non è tuttavia sempre facile discernere cause ed effetti dell'esponenziale crescita tipografica registrata a partire dagli anni '20: fu, semplicemente, Maffei (e con lui altri eruditi come i Ballerini, il Muselli, il Bianchini, il Pompei, il Vallarsi ...) a fungere da molla per il grande balzo in avanti o, piuttosto, non si limitò egli a cavalcare, con lucida consapevolezza, un momento particolarmente prolifico, alimentando il circuito locale? Certo è che il marchese incarnò al meglio la dimensione europea della cultura italiana negli anni compresi fra la guerra di successione spagnola e quella di successione austriaca, al pari di altri grandi pensatori contemporanei come Giambattista Vico (1668-1744), Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), Pietro Giannone (1676-1748) e Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775). Inutile dire che la sua prolifica attività letteraria costituisce uno dei cardini della sezione, entro cui si tratteranno, ad esempio, gli allestimenti della *Verona Illustrata*, del *Museum Veronense* e de *La Merope*. L'organizzazione dei paragrafi si articola per generi, passando dalla produzione filologico-antiquariale (particolarmente sentita in una città dall'orgoglioso passato romano) al filone teologico-patristico-religioso-devozionale, dai trattati naturalistico-scientifici alle opere poetiche e letterarie *stricto sensu*, fino ai filoni teatrale e gratulatorio.

Il terzo e ultimo capitolo si apre con il mutato quadro internazionale successivo alla pace di Acquisgrana e muove, nello specifico, dal 1755, anno di morte del Maffei, prolungandosi fino al 1797, data del trattato di Campoformio. Si arriva così a lambire l'Ottocento, in parallelo all'epilogo della Corporazione dei Tipografi, Librai e Cartai (soppressa nel 1804) di cui si erano seguiti gli esordi, e all'avvento di nuove tecniche di produzione di immagini, destinate a soppiantare il procedimento calcografico tradizionale. La città perde un grande animatore culturale, ma conosce al contempo importanti consacrazioni (si pensi alla fondazione del Collegio militare nel '59, dell'Accademia di Pittura nel '64, dell'Accademia di Agricoltura nel '68). Le spinte antiquariali e le imprese teologiche lasciano ora spazio a trattati di carattere scientifico-naturalistico e ad agili iniziative in grado di unire idillio e conoscenza pratica in una forma ibrida dal forte impatto visivo: i poemi didascalici. Autori, editori e stampatori tentano di tenere il passo con le nuove tendenze d'oltralpe, assimilando (e quasi sempre semplificando) gli esempi francesi, riverberati da modelli veneziani.

Chiudono il lavoro un repertorio bio-bibliografico e un'appendice documentaria (volume II). Il primo contiene i profili di trentanove incisori attivi a Verona, dei quali si fornisce una

ovvero rappresentativi del gusto ornamentale dell'epoca. Ci si riferisce a le *Note overo memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile veronese* (Verona, A. Rossi, 1672), ristampa dell'edizione padovana (1656) e al *Panegirico della cicala di Anacreonte* di Giovanni Pindemonte (Verona, G. B. Merlo, 1673).

sintetica biografia e un elenco dei testi in cui è riscontrata la firma (anche siglata, anche in riuso). La seconda consiste invece nella trascrizione di due carteggi inediti di grande interesse nella ricostruzione delle dinamiche editoriali: l'epistolario Tumermani-Muratori conservato alla Biblioteca Estense di Modena e l'epistolario Giuliani (poi Paganini)-Dall'Acqua della Biblioteca civica di Verona.

Ciò che segue è, di fatto, un libro che parla di libri e di immagini contenute in essi. Non stupirà dunque di trovare una grandissima quantità di tavole fuori testo, a conferma di tale dichiarato sbilanciamento d'indagine. Svariati aspetti sono stati volutamente tenuti ai margini del discorso, in quanto forieri di problematiche collaterali: si pensi al contributo – puntuale, occasionale – di tipografi e librai minori, spesso di provincia,¹³ o alle interferenze censorie nella diffusione di opere veronesi stampate alla macchia. Si è preferito inoltre non sviscerare in questa sede la vasta categoria delle gratulatorie e dei componimenti d'occasione di secondo Settecento, sia per la grande quantità dei titoli riscontrati (superiore rispetto alla prima metà del secolo), sia per la singolare “compattezza” interna, che li rende oggetto di un futuro autonomo approfondimento.

L'obiettivo – che mi auguro comunque raggiunto – è quello di aver ricostruito, entro circoscritte coordinate crono-topografiche, uno sfaccettato ritratto del panorama culturale atesino, ove trovano posto non soltanto le opere “*extra-ordinarie*” (la cui fama è supportata dai rispettivi autori, artisti e incisori), ma anche un fitto sottobosco tipografico composto di pregevoli volumi, libelli di buona qualità e opuscoli di fascia medio-bassa. Brillantemente o goffamente – a seconda della mano che incide – l'accompagnamento calcografico si trova a riflettere, in piccolo, l'andamento dell'arte maggiore, pur mantenendo nei suoi confronti una consapevole indipendenza linguistica. Di tratto in tratto, modulando la profondità dei solchi scavati a bulino o tramite morsura, il *minus* cromatico imposto dal mezzo si riscatta in termini di efficacia: l'immagine stampata, ridotta all'essenzialità di un segno inchiostroato, acquista pienezza espressiva, sostituendo alle velature delle pennellate la dialettica chiaroscurale del bianco e nero. Il libro che la contiene si configura automaticamente quale prezioso concentrato di storia, economia, letteratura e arte, in grado di trasmettere, in forma sintetica, autentici assaggi di un'epoca passata.

¹³ Di seguito alcuni nomi di librai emersi dal censimento: Vincenzo Benini, Domenico Caliarì, Gian Filippo de' Sparavieri, Antonio Francesco Marozzi, Jacopo Novello, Stefano Monti, Domenico Pajella, Pietro Tuditano, Francesco Zorzi, cui si aggiungono le librerie Gatti e Lonardi. Solo sul primo – Vincenzo Benini – è stato condotto un approfondimento storico-editoriale; cfr. G. Castiglioni, A. Corubolo, *Dalla Private-press settecentesca di Vincenzo Benini a Colonia Veneta a una divagazione su Alfieri tipografo*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 177-204.

Doverosi e sentiti ringraziamenti vanno al mio tutor, il Professor Dal Pozzolo, per avermi affiancata in questo tortuoso percorso dottorale, sia sotto il profilo accademico, sia dal lato umano; sincera gratitudine va ad Alessandro Corubolo che ha condiviso con generosità la sua conoscenza sull'argomento, e alla Professoressa Olivato che ha dimostrato autentico interesse per il lavoro finito, esprimendo – come solo lei sa fare – grande partecipazione ed entusiasmo.

Devo molto all'intero personale della Biblioteca civica di Verona, la cui costante disponibilità ha senza dubbio agevolato le mie lunghe giornate di studio; per lo stesso motivo sono riconoscente a Chiara e Camilla della Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura, e a Sara e Gianni del Museo di Castelveccchio. Vanno altresì menzionati gli istituti di cultura che, a vario titolo, hanno contribuito alla collatio dei documenti, permettendo il confronto delle edizioni o integrando eventuali lacune: la Biblioteca Capitolare, la Biblioteca del Seminario Vescovile e l'Archivio di Stato di Verona; la Biblioteca Marciana, la Biblioteca del Museo Correr e l'Archivio di Stato di Venezia; la Biblioteca Estense universitaria di Modena; la Biblioteca Bertoliana di Vicenza; la Biblioteca civica e la Biblioteca universitaria di Padova; la Biblioteca Palatina di Parma; la Biblioteca Ambrosiana e la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano; la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; la Biblioteca universitaria di Napoli.

Impagabili i confronti con amici (e colleghi), i quali – consapevoli o meno – mi hanno aiutata e stimolata nell'indagine: Francesca Cocchiara per gli spunti metodologici, Luca Trevisan per le conoscenze su Ruffoni (e non solo), Silvia Bracca per i libretti teatrali, Chiara Bombardini per l'attività di Cristoforo Dall'Acqua, Riccardo Battiferro Bertocchi per le consulenze d'archivio, Eva Toffali per i quesiti bibliografici.

Ringrazio, infine, la mia famiglia: mia madre e mia sorella per il supporto incondizionato e la forza che in questi anni hanno saputo infondermi; mio padre, che oggi avrebbe voluto esserci, ascoltarmi e – forse – leggermi; Pedro, compagno e punto fermo, costretto a sopportare le mie numerose “battaglie” emotive; e infine Ettore, che, ignaro di tutto, sa regalarmi quotidianamente attimi teneri e spensierati, nella sua “eroica” conquista del mondo.

1 I presupposti di una nuova era: l'eredità seicentesca (1674-1717)

Il decorso della storia, coi suoi intrecci economici e culturali, si manifesta come un flusso continuo di eventi concatenati tra loro che non lascerebbe spazio alcuno all'isolamento episodico. In questo capitolo introduttivo ci sembra tuttavia doveroso ripercorrere, seppur per sommi capi e senza obiettivi di esaustività, alcune dinamiche socio-politiche seicentesche che costituiscono il terreno (solo apparentemente arido e secco) su cui fiorirà rigogliosa una nuova stagione letteraria e artistica. È ovvio che il settore editoriale si mostri legato a doppio filo col tracciato storico dei fatti: quale prodotto materiale esso risente della variazione delle risorse umane e monetarie disponibili, quale bene intellettuale rappresenta invece un “concentrato” del *milieu* locale, depositario di interessi, tendenze e ideologie di una determinata epoca.

Affrontare il secolo XVII è sempre questione delicata, considerate le contrastanti definizioni – in taluni casi davvero adiabatiche – che nel tempo sono state adottate¹. Racchiuso tra un florido Cinquecento che lo precede e un luminoso Settecento che lo succede (anche se di luce crepuscolare oramai si tratta), il Seicento veneziano – e veneto in generale – è stato spesso tratteggiato quale difficile momento di transizione, piegato dai contraccolpi bellici, da calamità endemiche e metamorfosi strutturali che portarono a una nuova percezione della realtà, in cui ancor più si fece sentire, nostalgico, l'impaccio di un ingombrante e roseo passato.

Posto che una trattazione per secoli “esatti” pecca sempre di approssimazione semplicistica, si possono nondimeno riconoscere, in un quadro europeo generale, due macro periodi principali: il primo abbraccia l'arco compreso tra il 1618 e il 1648 (coincidente con la guerra dei Trent'anni), il secondo muove dalla pace di Vestfalia e può considerarsi concluso solo nel 1713-14, con le paci di Utrecht e Rastadt e l'epilogo ufficiale della guerra di successione spagnola, che annuncia altresì la progressiva decadenza iberica sul suolo italico. Entro questo *background* di fragili equilibri internazionali, all'indomani dell'estenuante spedizione cretese (1645-1669) e delle due campagne militari in Morea, una vittoriosa e una fallimentare (rispettivamente 1684-1699 e 1714-1718), la Repubblica di Venezia è chiamata a ridefinire la propria fisionomia geopolitica. Nel panorama straziato dal conflitto trentennale, che da scontro confessionale si era tramutato in lotta egemonica franco-asburgica (con pesanti ripercussioni sullo *status quo* continentale), lo stato marciano aveva cercato con tenacia di mantenere il suo prestigio, destinato tuttavia a essere sempre più solo nominale²; lo stesso primato – fino allora

¹ Per un inquadramento storico si rimanda a G. Cozzi, *Dalla riscoperta della pace all'inestinguibile sogno di dominio*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VII *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, 1997, pp. 3-106.

² Ne fu già prova il dissidio con il Regno iberico per il controllo della Valtellina (1620-26), territorio “caldo” sia per la strategica posizione geografica sia per la convivenza non risolta tra cattolici e riformati; nonostante i buoni risultati della coalizione con Francia e Ducato di Savoia, la Dominante si era dovuta infine arrendere di fronte alle clausole della pace di Monçon (5 marzo 1626) con cui la Valtellina – insieme alle città di Bormio e Chiavenna nella confinante valle di Mera – veniva restituita ai protestanti Grigioni. Solo in apparenza più soddisfacenti furono gli esiti della cosiddetta “guerra del Monferrato” (1628-1631) per la successione di Vincenzo II Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, morto senza eredi nel 1627. Allo scontro dinastico, collaterale al grande evento bellico mitteleuropeo, partecipò infatti anche Venezia, determinata ad appoggiare – assieme alla Francia di Luigi XIII e a Papa Urbano VIII – Carlo I Gonzaga Nevers. Quest'ultimo divenne in effetti legittimo erede col trattato di Cherasco

indiscusso – che esso deteneva sull’Adriatico (considerato quasi un “golfo” di pertinenza) andò progressivamente perdendo solidità. Al fine di rimpinguare l’erario pubblico, dopo un cinquantennio di allontanamento forzato, venne addirittura approvata la riammissione dell’ordine dei Gesuiti, previo pagamento di un’ingente quota destinata a controbilanciare le esorbitanti spese militari, che avevano provocato un *deficit* di bilancio pari a un milione e mezzo di ducati³. La bruciante sconfitta del Morosini in terra cretese, sancita dal trattato del 1671, non fu lenita nemmeno dalla concessione delle isole – e piazzeforti portuali – di Grabusa, Suda, Spinalonga e Zante (quest’ultima con un costo di 1500 ducati l’anno) che suonarono, anzi, come magro “premio di consolazione”. Quindici anni dopo il capoluogo marciano ottenne tuttavia una personale rivincita ai danni del Turco quando, in concomitanza con l’attacco ottomano all’Impero asburgico (e il relativo assedio di Vienna), nel 1684, decise di aderire alla Lega Santa promossa da papa Innocenzo XI⁴. Nel giro di quattro anni infatti il capitano Francesco Morosini riconquistò le roccaforti precedentemente perdute nello Ionio e in Morea, maturando nel 1687 una popolarità tale da acquisire in patria il *nomen ex virtute* di “Peloponnesiaco” e da essere eletto doge l’anno successivo, il 1688. Dopo la sua morte (1693) tali conquiste vennero ratificate dal trattato di Carlowitz (1699), che assicurò al governo lagunare, seppur sul limitare del secolo, un quindicennio di oramai dimenticata tranquillità diplomatica, allontanando temporaneamente le burrasche internazionali⁵. Accantonate le velleità di conquista, la Repubblica fu costretta a ridimensionare l’orizzonte politico ed economico di sua competenza, mantenendosi volutamente “fuori” dai successivi rivolgimenti bellici. E, tuttavia, anche la forzata neutralità che decise di attuare in occasione delle successioni spagnola (1702-1714), polacca (1733-1738) e austriaca

del 1631, a discapito di Spagna, Sacro Romano Impero e Ducato di Savoia, che gli avrebbero preferito il duca di Guastalla, Ferrante II Gonzaga. La capitale lagunare, ratificati i propri possedimenti territoriali, dovette però sopportare la vergogna di alcuni insuccessi militari (come la sconfitta a Veggio, con conseguente ritirata, nel ‘30) e l’atroce umiliazione dell’esclusione dai negoziati di pace. Sulla questione valtellinese si vedano R. Quazza (a cura di), *Preponderanze straniere in Storia politica d’Italia*, diretta da A. Solmi, 8 voll., Milano, 1938, vol. VI, pp. 156-157; id., *Politica europea nella questione valtellinica (la lega veneto-savoiana e la pace di Monçon)* in “Nuovo Archivio Veneto”, n. s., a. XLI, 1921, vol. 42, pp. 50-151, con attenzione alle pp. 141-142; G. Cozzi, *Venezia dal Rinascimento all’Età barocca*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VI *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. Cozzi e P. Prodi, Roma, 1994, pp. 3-125, pp. 100-106. Sul Monferrato R. Quazza, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, 2 voll., Mantova, 1926; G. Villari, *La Serenissima al “soccorso” del Mantovano: apprestamenti difensivi lungo il confine bresciano (1628-1630)*, in *Castelli, guerre, assedi. Fortificazioni mantovane, bresciane e cremonesi alla prova del fuoco (secc. XIII-XVIII)*, Atti del Convegno di Studi (Asola, 22 settembre 2007) a cura di M. Vignoli, Mantova, 2008, pp. 83-100.

³ R. Tilden Rapp, *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*, Roma, 1986, pp. 196-197.

⁴ Sull’assedio viennese si rimanda ad A. Petacco, *L’ultima crociata: quando gli Ottomani arrivarono alle porte dell’Europa*, Milano, 2007 e F. Cardini, *Il Turco a Vienna. Storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, 2011 (con relativa bibliografia).

⁵ L’autopropaganda si giovò di tale successo “d’immagine” tant’è, negli anni successivi, varie località dalmate chiesero l’annessione ai territori veneziani. Fu anche per questo che, di fronte all’infuriare della guerra per la successione spagnola tra Austria e Francia, la Repubblica si guardò bene dallo schierarsi con l’uno o l’altro partito, mantenendo una calcolata “neutralità armata”, funzionale più che altro a consolidare le concessioni del trattato di Carlowitz. G. Cozzi, *Dalla riscoperta della pace all’inevitabile sogno di dominio*, cit., p. 92; K. M. Setton, *Venice, Austria and the Turks in the seventeenth century*, Philadelphia, 1991, p. 375; G. Cozzi, *Venezia nello scenario europeo (1517-1699)*, in G. Cozzi, M. Knapton, G. Scarabello, *La Repubblica di Venezia. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, in *Storia d’Italia*, diretta da G. Galasso, 25 voll., Torino, 1976-2008, vol. XII/2, 1992, con particolare attenzione alle pp. 146-147; C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, 1978, pp. 475-476; S. Andretta, *La repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa*, Roma, 2000, pp. 169-200.

(1740-1748) venne infine violata a ogni piè sospinto rivelandone così, una volta per tutte, la definitiva uscita di scena dallo scacchiere europeo⁶.

Basterebbero da sole queste incombenze militari a giustificare le enormi difficoltà finanziarie riscontrate a metà secolo dalla Serenissima, costretta a intervenire ripetutamente sulle casse dello stato attraverso imposte dirette (gravezze) e indirette (dazi), che finirono con il prostrare i cittadini, paralizzandone buona parte delle attività⁷. Non si dimentichi inoltre che dietro il conflitto candiota pesarono provvedimenti d'emergenza che incisero profondamente sull'ordinamento veneziano dei decenni a venire. A tal proposito Frederic Chapin Lane ricorda come "perfino l'onore di essere Procuratori di San Marco poteva essere acquistato dai nobili che versavano 20.000 ducati all'erario; durante la guerra di Creta ne furono eletti quaranta. Una proposta generale di ammettere nella nobiltà chi pagasse 60.000 ducati venne respinta, ma singole domande con offerte di 100.000 ducati furono accolte favorevolmente, in tal misura che le nuove ammissioni fornirono più di dieci milioni di ducati"⁸. Questo fece sì che "fra il 1645 e il 1718 fu conferito il rango nobiliare a 127 persone ognuna delle quali versò 100.000 ducati e fu raccomandata personalmente dal Collegio"⁹.

Eppure, tra la partecipazione alla rivolta valtellinese dei "Bünder Wirren" e la guerra di Candia contro il nemico di sempre, proprio in concomitanza con la successione di Mantova e del Monferrato, vi fu l'evento che più radicalmente sconvolse quest'epoca, vero e proprio schiaffo per l'economia e la società dell'Italia settentrionale tutta: la peste del 1630.

⁶ Il nuovo assetto geo-politico rese chiaro a tutti il critico *status quo* lagunare: la debolezza delle forze militari terrestri (contro il duplice schieramento *in loco* di truppe imperiali e franco-spagnole), l'assenza del grosso degli uomini occupati in Levante contro i Turchi, una difficile situazione finanziaria e svariate questioni irrisolte (con Vienna per la navigazione nell'Adriatico, e lungo i confini dell'area friulana, tirolese e dalmata). Cfr. R. Cessi, *La Repubblica di Venezia e il problema adriatico*, Napoli, 1953; A. Battistella, *Venezia e l'Austria durante la vita della Repubblica*, in "Nuovo Archivio Veneto", n. s., a. XV, 1916, vol. 31, pp. 279-320; A. Bin, *La Repubblica di Venezia e la questione adriatica. 1600-1620*, Roma, 1992. Sulla scelta di non-intervento emblematiche le parole di Carlo Cipolla: "[...] volle mantenersi nella così detta neutralità disarmata, la quale fece a tutti conoscere che essa si avvicinava al sepolcro". C. Cipolla, *Storia politica di Verona*, Verona, 1954, p. 244.

⁷ Sull'economia lagunare del XVII secolo si vedano L. Bulferetti, *L'oro, la terra, la società. Un'interpretazione del nostro Seicento*, in "Archivio storico Lombardo", s. VIII, a. LXXXX, 1953, 4, pp. 5-66; D. Beltrami, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete dei secoli XVII e XVIII*, Venezia-Roma, 1961; R. Romano, *La storia economica. Dal secolo XIV al Settecento*, in *Storia d'Italia* coordinata da R. Romano, C. Vivanti, 6 voll., Torino, 1972-1977, vol. II/2, 1974 pp. 1811-1931, con particolare attenzione alle pp. 1912-1916; R. Tilden Rapp, *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*, cit.; sulle ripercussioni della guerra contro il turco e della peste si veda L. Pezzolo, *L'Economia*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VII *La Venezia barocca*, pp. 369-433, pp. 420-425.

⁸ F. C. Lane, *Storia di Venezia*, cit., p. 483. Secondo l'autore, tre furono i momenti in cui la disperata situazione economica spalancò le porte agli *homines novi*: il 1646, gli anni compresi tra il 1648 e il 1704, e il 1717-1718. Si veda anche G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Governanti e governati nel dominio di qua dal Mincio nei secoli XV- XVIII* in id., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in Età moderna*, Venezia, 1997, pp. 291-352, p. 334.

⁹ F. C. Lane, *Storia di Venezia*, cit., p. 500. Oltre alla cooptazione di nuove famiglie nel patriziato (tra cui gli stampatori Baglioni), vi furono frequenti attività di scorporo, alienazione e vendita di beni comunali. Il tutto, beninteso, avrà ripercussioni anche sugli equilibri dell'agricoltura terrafermana. Si veda G. Cozzi, *Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio*, cit., pp. 36-37: "[...] Per far fronte alla necessità si era deliberato addirittura di vendere i beni comunali dello stato di Terraferma, che era, secondo il Valier, "un colpo inferto a quella povera gente delle ville", che non sarebbe guarito neppure "con la benedizione della pace". Peggiori erano le ripercussioni di provvedimenti che toccavano [...] le strutture costituzionali. [...]. Ma non solo la nobiltà, anche la giustizia si era pensato di vendere, quando si era stabilito che i banditi potessero affrancarsi dalla propria pena versando pur loro danaro all'erario. [...]"

L'“*annus terribilis*”, epilogo di un periodo già complicato, funge da naturale spartiacque ai fini di una periodizzazione storica a posteriori; infuriando per più di un biennio (1629-31), l'epidemia arrivò a falciare circa un quinto della popolazione dell'Italia del Nord¹⁰. Nel territorio lagunare il morbo sembrò annunciato da una serie di vicissitudini finanziarie al limite del sopportabile, se pensiamo che già dal '27 le riserve granarie si erano rivelate insufficienti al fabbisogno della capitale, al punto da chiedere l'intervento di tre nuovi Provveditori “sopra i formenti”¹¹. La città dunque, già indebolita dal *deficit* alimentare e dalla conseguente carestia, fu infine snervata dagli echi del contagio e dagli enormi sforzi militari dispiegati a Creta, mostrandosi di fatto come una matrona sfigurata e ormai vecchia al cospetto delle nuove realtà politico-economiche consacrate dalla guerra dei Trent'anni.

I drammatici eventi che segnarono il secolo agirono inconsciamente sulla *forma mentis* tanto della classe dirigente quanto del popolo minuto, entrambi vittime di una morte terribile che colpiva senza distinzione di sangue o di censo. In questo senso, i decessi ravvicinati del doge Nicolò Contarini (1 aprile 1631) e del patriarca Giovanni Tiepolo (7 maggio 1631) rappresentarono l'apice di un disorientamento generale, sfruttato dalla “propaganda” papale quale prova evidente del castigo divino nei confronti di una città che da troppo tempo stava rivendicando nei confronti dell'autorità cristiana un'eccessiva libertà, giunta forse al culmine col Sarpi e i suoi sostenitori. Complice il graduale (ma mai totale) riavvicinamento con Roma, iniziava pertanto a profilarsi un nuovo disciplinamento religioso e una più convinta adesione all'assetto riformista post-tridentino, al fine di plasmare mente e spirito dei fedeli, anche attraverso uno sistematico “martellamento propagandistico dei valori cattolici”¹². Venezia finì con l'immolarsi alla Madonna, di cui si considerava la speculare immagine terrena: dopo

¹⁰ Il contagio mise in ginocchio le regioni italiane settentrionali (e la Toscana), direttamente coinvolte dal passaggio di militari, e fu da alcuni considerato come l'effetto, più che la causa, di una diffusa e preesistente destrutturazione della realtà già in atto, minata da carestie, saccheggi e scorrerie. In merito si veda la provocatoria posizione di R. Romano, *La storia economica. Dal secolo XIV al Settecento*, cit., pp. 1821-1822: “[...] Non è [...] per caso che le epidemie scoppiano quando è raggiunto quello che più sopra si è definito un *optimum* (11.000.000 alla fine del XIII; 13.000.000 alla fine del secolo XVI): vi è cioè da chiedersi se le epidemie [...] non siano in parte il riflesso di una situazione d'assieme giunta al suo punto di tensione. [...]”. Sulla peste in generale, con particolare attenzione a Venezia P. Dolfi, *Della peste. Opinioni dei medici di Venezia nel 1630*, Padova, 1843, P. Preto, *La società veneta e le grandi epidemie di peste*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, 1976-1986, vol. 4/II *Il Seicento*, 1984, pp. 377-406; *Venezia e la peste, 1348-1797*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980) a cura del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Venezia, 1980, *passim*. Ragionando sui flussi demografici, Marco Santoro mostra come nella penisola si registri una significativa inversione di tendenza rispetto al contesto europeo: a fronte dell'incremento dagli ottantanove milioni di abitanti del 1600 ai cento e centoquindici milioni rispettivamente del 1650 e 1700, il Bel Paese rispose con una regressione che portò invece i tredici milioni e trecento mila di fine Cinquecento agli undici milioni e cinquecento mila nel 1650; cfr. M. Santoro, *Storia del libro italiano*, cit., p. 195. La ripresa demografica sarà tuttavia relativamente veloce se è vero che nel nord Italia, già ai primi del XVIII secolo, la popolazione superava quella di cent'anni prima. Si veda anche A. Bellettini, *La popolazione italiana*, cit., p. 513. A incidere pesantemente sulla statistica sono proprio le aree della pianura padana e dell'arco subalpino, toccate come si è detto, non solo dalla peste, ma anche dalla guerra dei Trent'anni

¹¹ P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., pp. 30-31 con riferimento a ASV, *Senato Terra*, reg. 98, cc. 436v-437r; reg. 99, c. 192r-v. I tre Provveditori erano dislocati uno nel polesine, il secondo nel padovano/trevigiano, e il terzo nel vicentino/veronese.

¹² F. Salimbeni, *La chiesa veneziana nel Seicento*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, 1992, pp. 19-54, pp. 35-37. Sulle ripercussioni figurative si legga il sintetico ma denso saggio di J. Brossollet, *Alcuni aspetti storico-artistici della peste in Europa*, in *Venezia e la peste. 1348-1797*, cit., pp. 201-204.

innumerevoli processioni in suo onore, nel 1631, come segno tangibile di riconoscenza per la fine dell'ecatombe, vennero inviati doni a Loreto¹³ e fu edificato, a quasi sessant'anni dall'inizio della palladiana chiesa del Redentore (1577), un nuovo straordinario ex-voto architettonico: la chiesa della Salute¹⁴.

Malgrado le pesanti conseguenze economiche, finanziarie e demografiche Venezia seppe comunque rimettersi in piedi, battendo sul tempo le altre due capitali maggiormente colpite dall'epidemia, Milano e Firenze¹⁵. Diversificò le proprie attività produttive e commerciali, continuò a garantire un vitale movimento di merci, uomini, capitali e, anche in virtù di tale dinamismo, cercò di potenziare il mercato interno – quello di terra – che era il più ricco e urbanizzato della penisola, in modo da compensare la progressiva perdita di prestigio del proprio storico porto, destinato ad essere eclissato nel corso del Settecento da Ancona e Trieste.

Verona, città inglobata al dominio veneziano dal 1405, seguì giocoforza le altalenanti sorti della potenza lagunare. La strategica posizione di crocevia, lungo la strada del Brennero, tra l'area nord-occidentale e quella nord-orientale della penisola, l'aveva consacrata, volente o nolente, a città "chiave" sin dai tempi del cosiddetto *Venetorum angulus*. Proprio a questo aspetto si deve il suo frequente – e spesso decisivo – coinvolgimento in particolari momenti della storia, tant'è che, già all'indomani della battaglia di Agnadello contro la Lega di Cambrai, la Serenissima aveva toccato con mano la necessità di edificarvi una nuova cinta muraria con relative porte e bastioni (affidati, com'è noto, all'architetto-ingegnere Michele Sanmicheli)¹⁶. Nonostante le sistematiche offensive militari da parte dell'impero austriaco, intenzionato a sottrarre allo stato veneto la giurisdizione del lago di Garda, il primo trentennio del XVII secolo fu per la città scaligera un periodo culturalmente ed economicamente vivace, grazie al proliferare di esercizi lungo il corso – navigabile – dell'Adige, le cui sponde si erano trasformate in

¹³ P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., p. 70. Nell'agosto del '31 infatti il Senato ritenne che la situazione sanitaria fosse migliorata grazie all'intercessione di Maria; in segno di riconoscenza invia presso la Santa Casa una "lampada d'oro o d'argento a scelta del Collegio, del valore di 6.000 ducati "di buona moneta".

¹⁴ A. Niero, *Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste in Venezia e la peste. 1348-1797*, cit., pp. 287-293, p. 290: "[...] In codesto titolo riaffiorava anche il motivo di religiosità nazionale, il tema del mito di Venezia, sentito, sia nell'associare la nascita della città all'origine stessa della Fede cristiana, nel mistero dell'Incarnazione (25 marzo), sia nell'identità Venezia-Maria, cioè della città che è rimasta sempre Vergine nella Fede. Era una presa di coscienza innanzi alle correnti riformatrici, alle tensioni ereticali, che avevano agitato la vita veneziana da oltre un secolo; come si cantava di Maria che aveva vinto tutte le eresie, così si poteva dire di Venezia". La "salute" a cui si fa riferimento nell'intitolare la chiesa è sia la *Salus infirmorum*, intesa dunque in senso fisico-medico, sia la *Salus populi*, che veicola il più ampio concetto di salvezza spirituale. Un interessante confronto di carattere politico, religioso e architettonico tra i due edifici di "ringraziamento" post-peste è in A. Niero, *I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche*, in *Venezia e la peste. 1348-1797*, cit., pp. 294-298.

¹⁵ Ivi, pp. 104-105. Lo dimostra, almeno nelle intenzioni, l'energia con cui intraprende una nuova lotta (che si rivelerà venticinquennale) contro i Turchi per il possesso di Candia.

¹⁶ In seguito alla disfatta di Gera d'Adda le truppe imperiali dilagarono in terraferma facendo di Verona il baluardo di controllo, come bene mostra la *forma urbis* scaligera, incisa tra il 1620-30 da Paolo Ligozzi. Sulla posizione della città e i suoi punti di forza si vedano G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, in G. Zalin (a cura di), *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, Vicenza, 2001, pp.195-254; id. (a cura di), *Una città e il suo fiume. Verona e l'Adige*, 2 voll., Verona, 1977; id., *Verona nella crisi seicentesca*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona: lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978, pp. 347-394; L. Porto, *Una piazzaforte in età moderna. Verona come sistema-fortezza (secc. XVI-XVIII)*, Milano, 2009.

vantaggiosi scali, rendendolo il secondo maggiore porto, dopo Venezia¹⁷. La città atesina, geograficamente lontana dalla Dominante, svolse la parte della “capitale in ombra”, o meglio, della “capitale commerciale” del Veneto occidentale, anche in virtù di qualche autonomia economica che ne accrebbe, col tempo, il prestigio¹⁸. Con il progressivo spostamento verso ovest del baricentro internazionale, la Repubblica vide infatti in Verona (e nel suo fiume) non solo un prezioso snodo nevralgico per la raccolta e lo smistamento dei prodotti che entravano nel territorio veneto, ma anche la via privilegiata d’accesso a Rialto per i traffici provenienti dai mercati tedeschi, olandesi e inglesi. A tale fine contribuirono una dogana ben strutturata e il cosiddetto dazio “della stadella” (ovvero il dazio di transito), quest’ultimo svincolato dal controllo del Fondaco dei Tedeschi e applicato alle merci che transitavano lungo la valle, dirette al Nord o che scendevano in Italia dai paesi d’Oltralpe¹⁹.

La dimostrazione più evidente di tale prolungato periodo di benessere fu l’incremento demografico che innescò, a sua volta, un esponenziale aumento della domanda di derrate alimentari; al terzo decennio del secolo Verona si presentava infatti come uno dei centri più popolosi della terraferma, con un rapporto percentuale città-campagna pari al 35%, a riprova di una densità di gran lunga superiore alla media²⁰. Da qui la reazione a catena portò a un parziale rincaro dei prezzi delle merci (sorvegliate dai rettori locali), cui fece seguito la crescita del valore di mercato delle terre e dei fitti agrari, con relativa estensione delle porzioni di campi coltivati a

¹⁷ Come testimonia il podestà Sagredo, a Verona “negotiano alemanni, fiamenghi, fiorentini, milanesi per lo più [...]”. *Rettori veneti in Terraferma*, vol. IX, Verona, Milano, 1977, p. 233, ripreso in G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., p. 197. Un’altra significativa testimonianza numerica ivi riportata è fornita da uno scritto anonimo di primo Seicento, che attesta la presenza in città di ben centoventuno ditte mercantili, cimentandosi poi nel calcolo dei singoli investimenti (15 mercanti con 10.000 ducati di capitale, 22 con un capitale tra i 20 e i 25.000, 29 con un capitale tra i 30.000 e i 50.000, 18 con un capitale tra i 60 e i 100.000 ducati). *Ivi*, p. 198. Sull’importanza e i condizionamenti dell’Adige si vedano anche id., *Città e campagna in rapporto all’Adige in epoca veneta*, in G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume*, cit., vol. I, pp. 243-341 e G. Sancassani, *La legislazione fluviale a Verona dal libero comune all’epoca veneta (secoli XIII-XVIII)* in *ivi*, pp. 397-481. Sulla questione del Benaco si vedano invece L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, in *Verona e il suo territorio*, 6 voll., Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1960-1995, vol. 5/I. *Verona tra Cinquecento e Settecento*, 1995, pp. 5-398, p. 33 e G. Sancassani, *Fonti documentarie veronesi circa il Capitano del lago di Garda in periodo veneto (1405-1797)*, in “Il lago di Garda”, 2, 1973, pp. 25-55. La giurisdizione dell’area lacustre rispondeva al controllo diretto del “Capitano del lago”, la cui nomina fu riservata, per tutto il periodo veneziano, al consiglio comunale veronese.

¹⁸ La città aveva acquisito una certa rilevanza soprattutto per la produzione e il commercio dei “velluti neri” e dei “fustagni”; sulla questione L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., pp. 219-221. Sull’importanza strategica della Fiera, istituita nel 1632 al fine di ridare movimento al commercio atesino si veda invece A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L’architettura a Verona nell’età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. I, pp. 261-346, p. 295.

¹⁹ Il termine “stadella” deriverebbe dal sostantivo “stadera” o “statera”, ovvero un tipo di bilancia con cui venivano pesate le merci. La somma dei tre dazi (in entrata, stadella e in uscita) costituiva un’importantissima fonte d’introiti per la Repubblica. L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., pp. 222-223 (con riferimenti documentari in nota). Si veda anche M. Costantini, “Sottovento”. *I traffici veneziani con la sponda occidentale del medi-basso Adriatico* in “ΕΩΑ ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΑ”, 4, 1999-2000, pp. 282-296. Per una contestualizzazione dell’istituto doganale si rimanda invece a P.P. Brugnoli, *Un’istituzione sanitaria-doganale: lo «sborro» delle merci*, in A. Sandrini (a cura di), *La fabbrica della dogana. Architettura e ideologia urbana nella Verona del ‘700*, Venezia, 1982, pp. 43-54.

²⁰ P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio. Carestia ed epidemie a Venezia e nella Terraferma. 1628-1632*, Milano, 1989, p. 161. Prima del contagio Verona contava 50-55.000 abitanti, 140-150.000 il suo territorio (fino a Legnago). Si vedano anche le considerazioni sulla composizione di G. Borelli, *Verona nella crisi seicentesca*, cit., pp. 358-359.

fronte di quelli adibiti a pascolo; sono quelli che lo storico Borelli definì “gli ultimi palpiti [...] del lungo Cinquecento”²¹.

Nel corso del terzo decennio il trasferimento del baricentro della guerra dei Trent'anni nell'area di Mantova, il profilarsi di carestie legate – oltre agli eventi bellici – anche a un generale abbassamento meteorologico delle temperature nell'Europa meridionale, e infine l'avvento del contagio, dissesarono dalla radice tale equilibrio agricolo-mercantile, mettendo a dura prova la sopravvivenza della popolazione rurale e urbana, vero asse portante di un'economia preindustriale²². La situazione d'indigenza alimentare (*ante* 1629) fu alla base di un cospicuo flusso migratorio interno – dalla campagna alla città – costituito per lo più da nullatenenti diretti al Mercato Vecchio, la cui gestione presto s'incepì, non riuscendo a distribuire le riserve annonarie né a contenere l'esorbitante quantità di mendicanti, con costante rischio di sommosse²³.

Per quanto riguarda la diffusione dell'epidemia, una fonte “di prima mano” è costituita da *Il gran contagio di Verona* (Verona, B. Merlo, 1631) scritto dal medico Francesco Pona. Egli racconta infatti come il morbo sia entrato in città nel marzo del '30 tramite “un certo Francesco Cevolini, Soldato infermo”, proveniente da Brescia e spirato dopo cinque giorni di agonia nella parrocchia di san Salvatore, ov'era ospitato²⁴. Ignari delle ragioni del decesso, numerose persone si trovarono a maneggiare le spoglie del morto, contribuendo così, in men che non si dica, a propagarne l'infezione. Nonostante la decisione dei Provveditori alla Sanità di inviare un *entourage* di quattro medici perché valutassero sintomi e prognosi di alcuni cadaveri, essi mai diagnosticarono con certezza (per incompetenza o per strategia politica) la presenza del “mal

²¹ G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., pp. 197-198. Per “Lungo Cinquecento” s'intende quel ciclo economico-demografico (ma anche culturale e artistico) originatosi nel secolo precedente e destinato a durare fino agli anni trenta.. Secondo una stima del podestà Lorenzo Suriano la città di Verona constava, nel 1629, di ben 60 mila abitanti in città (a cui sommare i 130 mila del contado). A causa dell'alto costo dei fitti agrari, il *trend* demografico registra un progressivo spostamento della concentrazione verso le aree urbane a scapito del territorio circostante. Si veda id., *Una città di antico regime*, in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, II, pp. 87-115; P. Bairoch, *Population urbaine et taille des villes en Europe de 1600 à 1970: présentation de séries statistiques*, in “Revue d'histoire économique et sociale”, 54, 3, 1976, pp. 304-335. Secondo quest'ultimo nel XVII secolo erano solo ventiquattro le città italiane con una popolazione compresa tra i cinquanta e i centomila abitanti. Si veda anche D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento. Crisi, trasformazioni, lumi*, Bari, 2008, pp. 5-27.

²² A causa della peste e della conseguente recessione economica, nel torno di pochi lustri, morirono più di 30 mila persone. Per una più esaustiva problematizzazione dei dati numerici si veda G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., p. 199 (e riferimenti bibliografici); id., *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 247-264; P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., pp. 159-176.

²³ F. Vecchiato, *Pane e politica annonaria in Terraferma veneta tra secolo XV e secolo XVIII (il caso di Verona)*, Verona, 1979, pp. 38-39. Contribuisce a far cedere l'organizzazione assistenziale veronese il consistente divario sociale caratteristico della città scaligera. Si veda anche P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., pp. 161-163. Se bisogna riconoscere che nel primo ventennio del secolo il calmiera del pane a Verona non aveva subito aumenti, è altrettanto vero che ne era diminuito il peso, a parità di prezzo. Il che comportò quindi un silenzioso calo di alimentazione da parte del popolo.

²⁴ F. Pona, *Il gran contagio di Verona nel milleseicento e trenta descritto da Francesco Pona*, Verona, B. Merlo, 1631, p. 10. A questo testo se ne aggiungono altri due: *Del modo di preservarsi dalle malattie pestilenti*, Verona, A. Tamo, 1630 e *La remora ovvero de' mezi naturali per curare e fermare la pestilenza. Breve trattato di F. Pona*, Verona, B. Merlo, 1630. Qui il medico dichiara, p. 9: “Per finirla: ogni preservativo è ottimo, ogni rimedio lodevole, ma i voti, i digiuni, le orationi e l'elemosine sono l'adeguato antidoto per la peste”.

contagioso”²⁵. Si perse dunque l’occasione di arginare tempestivamente il problema, che venne sottovalutato anche dai Rettori veneti, i quali temporeggiarono a oltranza sul da farsi, forse temendo le conseguenze di un eventuale isolamento economico o di un esodo in massa all’insegna del “*Cito, longe fugeas et tarde redeas*”. Solo nel maggio del 1630 si optò però per la nomina di un Provveditore straordinario alla Sanità (Alvise Vallaresso), mettendo in pratica una legislazione *ad hoc* con relativi controlli lungo le strade, blocco degli ingressi, accorta gestione del Lazzaretto (per l’isolamento degli infermi) e dello “Sborro” (per la quarantena e l’espurgo delle mercanzie). Il che servì a poco o nulla; era infatti troppo tardi: quasi il 60% della popolazione veronese – nobili compresi – era stata falciata dalla pandemia, senza alcuna possibilità di rimpinguare il nucleo cittadino, dato il veloce svuotamento della campagna circostante²⁶. Arresa all’evidenza, non riuscendo oramai più a manipolare un quadro clinico a dir poco spaventoso, il 7 ottobre dello stesso anno (il giorno della festa di santa Giustina, anniversario della vittoria di Lepanto) anche la Repubblica ammetteva infine di essere “sotto contagio”. Questo lo stato delle cose nell’eloquente relazione al governo centrale da parte del podestà Paolo Belegno (1646):

[...] Era la città di Verona altre volte non meno florida et abbondante di traffichi e ricchezze, che numerosa e ripiena di popolo. Hora è tutto diminuito, i flagelli del passato contagio la scemorono in guisa di abitanti che non più ha potuto restituirsi nello stato primiero; quindi mancati gl’operarij sono anco in gran parte mancati i commertij e quasi affatto distrutte le arti della seta e della lana, ch’erano i principali traffichi che rendevano ubertosa e ricca la medesima città²⁷.

Solo un decennio prima, nel 1636, il pittore Antonio Giarola, detto “il Cavalier Coppa” (Verona, 1595 c. - 1665), congedava la *Pala della peste* (ovvero *Verona supplice ai piedi della Trinità con l’intercessione della Vergine per la liberazione dalla pestilenza del 1630*), da collocarsi nella cappella della Concezione della chiesa di San Fermo. Declinato con un colore che risente della prima educazione saraceniana – temperato anche nei contrasti luministici – e una solennità gestuale derivante da modelli veronesiani, il dipinto presenta scomposti corpi umani senza vita, in digradare dal primo piano fino allo sfondo meno nitido. Qui, assieme agli inconfondibili elementi architettonici della città, si scorgono delle figure incaricate al trasporto degli infermi verso il lazzaretto, via mare e via terra, proprio come descritto nella contemporanea

²⁵ Il racconto della peste è testimoniato da ASVe, *Dispacci Rettori, Chioza, Malamoco et altri*, ff. 29-31, ripreso in P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., p. 166-167.

²⁶ *Ivi*, pp. 159-176. Lo stesso Pona, ne *Il gran contagio*, pp. 60-61, avvalendosi delle contemporanee informazioni di cancelleria, riassume schematicamente lo *status quo* demografico, da cui si evince, tra il prima e il dopo l’epidemia, un differenza numerica di 32.895 uomini; nel gennaio del 1631 la città vantava solo 21.000 abitanti. La cattiva gestione della cosa da parte delle autorità veronesi era nota anche ai Provveditori veneziani, i quali rimproveravano ai rettori di aver nascosto la gravità del contagio per salvare il commercio con le altre città, intensificando quindi il contagio stesso. Si veda ASVr, *Ufficio di Sanità*, registri di lettere della Sanità di Venezia in copia, c.73r-v. Alcune cifre statistiche, pur con il beneficio d’inventario, sono riportate in G. Borelli, *Verona nella crisi seicentesca*, cit., pp. 358-361.

²⁷ *Rettori veneti in Terraferma*, cit., p. 397. A proposito dei lanifici, si annota, alle pp. 410-411: “[...] dove v’erano descritti 300 e più persone oltre un numero grande di operai hora sono ridotte al numero solo di 23 [...]”.

testimonianza del Pona²⁸. Sulla destra, spetta a Verona, giovane in lacrime con abito giallo e manto blu, rivolgere lo sguardo verso un Cristo giudice munito di strali infuocati, trattenuto dall'intento castigatorio solo grazie all'intervento della Vergine.

Il capoluogo scaligero rifletteva dunque, amplificata, una situazione di compressione e deflusso che accomunava tutti i centri della Repubblica; in particolare, l'indebolimento dell'attività manifatturiera e mercantile registrato dalla fine del Cinquecento (si pensi alla lavorazione della lana, in crisi già dall'ultimo decennio²⁹) unitamente ai nuovi investimenti fondiari della nobiltà cittadina contribuirono a generare un insano dislivello produttivo tra città e campagna, tra ricchi (patrizi o mercanti che fossero) e nullatenenti³⁰. Entrambe le categorie pagarono un duro scotto: l'attività commerciale cittadina, ormai declassata, fu bloccata dal sistema daziario che non risparmiò nemmeno il contado, nuovo baricentro economico, colpendo sia la grande proprietà terriera aristocratica, sia, soprattutto, la piccola e media proprietà contadina delle valli (Valpolicella e Lessinia *in primis*). Come se non bastasse, la Germania, ridotta sul lastrico in seguito alla pace di Vestfalia, non poteva più essere, almeno nell'immediato, il principale referente commerciale; di conseguenza, il dazio stadella finì con l'inabissarsi. Si andavano del resto profilando altre vie di commercio più vantaggiose dal punto di vista economico, come Primolano, nel bassanese, e Salò³¹. Nonostante alcune agevolazioni fiscali concesse in via del tutto straordinaria dal governo centrale, non stupisce dunque che molti lavoratori della seta (*negotio* che aveva conosciuto la propria ascesa in concomitanza al progressivo crollo laniero) mirassero a divincolarsi dal controllo lagunare, migrando ora verso il ducato di Mantova ora verso il principato vescovile di Trento, aree in cui il contrabbando sembrava essere di gran lunga meno perseguito³².

²⁸ F. Pona, *Il gran contagio di Verona*, cit., p. 24: "La maniera del trasferire al Lazzaretto gli infermi, era con barche à ciò deputate. [...] Alcuni morivano dalla casa alla barca; altri nella barca tantosto che dentro saliti erano; altri semivivi arrivavano al loco pubblico". Le interessanti affinità col testo del medico veronese sono state sottolineate da G. P. Marchi in *Cinquant'anni di Pittura veronese. 1580-1630*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 4 novembre 1974) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1974, pp. 265-266.

²⁹ L. Moscardo, *Historia di Verona*, Verona, 1668, pp. 440-441. Sulla crisi del lanificio veronese si vedano L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, in *Verona e il suo territorio*, cit., vol. 5/I. *Verona tra Cinquecento e Settecento*, Verona, pp. 213-218; G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina: compendio storico delle attività produttive dal XII al XIX secolo*, Verona, 1956, pp. 55-56; G. Borelli, *Verona nella crisi seicentesca*, cit., pp. 368-369. Entro il primo quindicennio del XVIII secolo l'arte dei garzatori fu costretta a cedere molti vani delle "garzarie"; nel novembre 1712 venne affittata anche la Loggia ad uso dei regolatori dell'arte, segno tangibile che l'antico e glorioso lanificio scaligero ormai era cessato.

³⁰ Tale fenomeno di riconversione, ampliato dalla tragedia della peste, portò quei ceti abbienti che prima avevano lucrato in altre attività manifatturiere a investire sulla terra, unico rifugio per una rendita sicura. Non si dimentichi tuttavia che l'11% dei morti nel contagio appartenevano a quelle stesse famiglie benestanti che avrebbero potuto reinvestire nel mercato (es. Verità, Sagramoso, Malaspina). P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, cit., p. 171. Un'analisi sintetica del *trend* delle proprietà di alcune nobili famiglie sopravvissute (Giusti, Bevilacqua, Morando, Pompei) si trova in G. Borelli, *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 260-263.

³¹ P.P. Brugnoli, *Una città di antico regime*, in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 106-107; la via dell'Adige sembrava essere sempre meno appetibile, sia per i lunghi tempi di verifica merci a causa dello "sborro" – imposto dall'Ufficio di Sanità – sia per la presenza di un doppio dazio (di entrata e di uscita), invece che un'unica tassa sul transito.

³² Il contrabbando era infatti lo strumento principale per ovviare ai gravosi dazi di uscita. In particolare sotto accusa era la tariffa sulla seta del 1617, che aveva portato il dazio per balla da 10 a 30 soldi. G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 157-159; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., p. 202 e 204; id., *Verona nella crisi*

Per usare ancora una volta le parole di Borelli, dal quarto decennio si apriva il cosiddetto “Lungo Seicento” che potrà dirsi superato solo nel primo quarto del secolo successivo³³. Una delle conseguenze più evidenti di questa situazione di stallo è l'affievolirsi di iniziative urbanistiche pubbliche, interessante termometro del fervore civico e civile. Se da un lato vengono ratificati solo i lavori per la *Domus Nova* in piazza Dante e per il palazzo della Gran Guardia (rimasto incompiuto), dall'altro vanno comunque citati, pur corsivamente in questa sede, gli interventi di edilizia privata con intento dimostrativo, appannaggio del patriziato di consolidata schiatta e stabile patrimonio. Al secolo XVII appartengono infatti i palazzi Carlotti, Gherardini, Giusti, Lando, Liorsi, Maffei (di S. Benedetto), Muselli, Ottolini, Pellegrini, Rizzardi, Sagramoso, Vanzetti e Zenobi³⁴.

In coda allo scenario economico poc'anzi descritto, è doveroso sottolineare che da un punto di vista socio-politico, anche dopo la dedizione della “colonia” e la sottoscrizione della “bolla d'oro”, il patriziato locale costituì in più di un'occasione motivo di malcelato sospetto da parte di Venezia. Vuoi per una questione geografica ed economica, legata alla fertile landa pianeggiante di cui la Dominante era priva, vuoi per un mai sopito senso di rivalsa maturato dalla città atesina, memore del passato dominio scaligero, i Rettori veneti erano giunti addirittura a confessare che “la Repubblica teme più de' veronesi che non fanno essi di lei”³⁵. Questo fatto tuttavia non precluse la formazione, nel tempo, di un'élite ibrida costituita da famiglie unite da accordi matrimoniali, depositarie di un nuovo potere decisionale e amministrativo locale. Era infatti inevitabile che in un contesto internazionale ormai mutato gli investimenti degli aristocratici veneziani venissero saggiamente orientati verso l'entroterra, convogliati ora nell'acquisto di proprietà demaniali, ora nella gestione di determinate attività commerciali (il rifornimento agrario *in primis*).

seicentesca, cit., pp. 369-370; tali spostamenti sono registrati dagli stessi *Rettori veneti in Terraferma*, vol. IX, cit., p. 204. Sul rapporto economico tra centro e periferia, sugli esiti della nuova “rifeudalizzazione” e sui dirottamenti di capitali verso Rovereto, Ala, Trento, Castiglione, Solferino e Castelfelfredo si veda id., *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, cit., pp. 256-258.

³³ La caduta a picco del livello demografico comportò un'inflexione della domanda di derrate, decremento dei prezzi e inversione della tendenza di occupazione dei campi a favore del pascolo. Dopo il 1630 e fino al 1750 la popolazione conosce una fase di nuova crescita (nel 1756 si raggiungono i 47.717 abitanti). G. Borelli, *Verona nella crisi seicentesca*, cit., p. 368. Interessante la premessa di G. P. Marchi, *Letteratura e società nel seicento veronese*, in *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 4 novembre 1974) a cura di L. Magagnato, Verona, 1974, pp. 243-266.

³⁴ Tra le famiglie citate si distinguono gli Ottolini e gli Zenobi, ai tempi non ascritti al Consiglio cittadino, nonostante il ricco patrimonio familiare. Si veda F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, Verona, 1973, pp. 174-175, 207-208, pp. 211-213, 218, 221, 222-223, 227, 240-241, 254-255, 258, 273, 281. Sui progetti della *Domus Nova* (crollata nel 1650 e riedificata su impulso del Podestà Cattarino Corner entro il 1660) e della Gran Guardia si veda P. Gazzola, *Il Barocco a Verona*, in “Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio”, IV, 1962, pp. 156-180, con attenzione alle pp. 157-161 e 167-168.

³⁵ G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., p. 210. Si integri con D. Beltrami, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete dei secoli XVII e XVIII*, Venezia-Roma, 1961, pp. 141-142. Interessanti sono le interconnessioni indicate da Ennio Concina tra un certo *revanchismo* scaligero più o meno latente e il riassetto urbanistico pre-sanmicheliano della città. E. Concina, *Verona veneziana e rinascimentale*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona*, Verona, 1978, pp. 271-344.

Inquadrato in sintesi il contesto di fine Seicento, va altresì riconosciuto che il complicato “dualismo” esistente tra le città, al di là delle rimostranze dei nobili scaligeri nei confronti del controllo centrale (e viceversa), si manifestava anche attraverso la produzione artistica e culturale *lato sensu*. Se è vero che l’ombra di Venezia e dei suoi grandi nomi rinfresca e offusca al contempo gli specifici scenari locali influenzandone il gusto, dalle pleonastiche stravaganze barocche alle impalpabili levità rococò, è altrettanto interessante notare come, in questo particolare ambito, Verona manifesti una congenita propensione all’alterità. La qual cosa appare ancor più palese nel secolo successivo, tanto da sfociare nella prestigiosa consacrazione accademica del 1764. Dato l’oggetto del presente studio, soffermarsi sull’andamento del gusto pittorico locale non è affatto un dettaglio trascurabile: sono proprio le interconnessioni con il mondo editoriale a generare molteplici casi-studio, alcuni ben noti, altri inediti, alcuni sontuosi, altri dalla veste dimessa ma non per questo meno significativi.

Va da sé che il libro, prodotto culturale dalla veste tangibile, rispecchi, in fase di creazione, il “disordine strutturale”³⁶ della società che lo genera. L’industria editoriale si comporta come una sorta di cartina tornasole, in grado di condensare nelle pagine di un’opera la *summa* di un preciso momento storico, l’“*esprit de système*” per dirla con D’Alembert, mediante le specifiche scelte letterarie, la bontà dell’impaginazione, l’efficacia degli accompagnamenti visivi e gli imprescindibili appoggi finanziari (e diplomatici in genere)³⁷.

Molto è stato scritto sul declino della tipografia veneziana del Seicento, condizionata dalle imposizioni controriformistiche, minacciata da nuovi mercati esteri e paralizzata dal veto pontificio sui libri liturgici³⁸. Nonostante la rivendicata autonomia in ambito giurisdizionale (esito della “guerra dell’Interdetto” contro la Curia romana) e un tentativo di riorganizzazione interna all’Arte, volto ad arginare la questione dei privilegi e della scorrettezza dei testi³⁹, le

³⁶ La citazione è da F. Barberi, *Introduzione alla tipografia italiana del Seicento*, in “Accademie e Biblioteche d’Italia”, LII (1984), 3, p. 214.

³⁷ L’industria editoriale perseguiva obiettivi di profitto e guadagno, al pari di qualsiasi altra attività imprenditoriale. Fu anche per questo, ad esempio, che nel 1657 era stata ufficialmente accordata la riammissione dei Gesuiti (previo pagamento): non solo dunque quale *extrema ratio* per sostenere il peso militare veneziano, ma anche come valida soluzione a questioni economiche di più ampio respiro, dato che molti “*best sellers*” e relativi autori (Emanuele Tesauro, Sforza Pallavicino, Daniello Bartoli, Paolo Segneri, *etc.*) appartenevano all’ordine.

³⁸ L’applicazione dell’*Index* e il relativo blocco pontificio alle edizioni liturgiche prodotte in area veneta avevano messo a dura prova la resistenza dell’editoria lagunare. A questo si aggiunse, entro il primo decennio del Seicento, una crisi forte commerciale con conseguente riduzione degli investimenti nel settore. L’agguerrita concorrenza di francesi e fiamminghi fu il colpo di grazia definitivo. M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., p. 9: “Non esiste continuità tra gli splendori della tipografia veneziana del Cinquecento e l’operoso fervore editoriale settecentesco”. Si vedano anche H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 342-343, P. Ulvioni, *Stampa e censura a Venezia nel Seicento*, in “Archivio Veneto”, s.V, CVI (1975), pp. 45-93; Id., *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in “Archivio Veneto”, s. V, a. CVIII, 1977, vol. 109, f. 144, pp. 93-124. F. Grendler, *L’inquisizione romana e l’editoria a Venezia*, Roma, 1983, pp. 333-347; T. Pesenti, *Stampatori e letterati nell’industria editoriale a Venezia e in terraferma*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 4/I, *Il Seicento*, 1983, pp. 93-129, M. Infelise, *I libri proibiti da Gutenberg all’Encyclopédie*, Roma-Bari, 1999, fino al recente contributo di L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, tesi di dottorato, Università Ca’ Foscari Venezia, Dottorato di ricerca in Storia sociale europea, tutor L. Braidà, Prof. P. Ulvioni, a.a. 2008-2009, specialmente pp. 27-33.

³⁹ Si tratta del provvedimento del 21 maggio 1603. Si veda H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 218-221. Un decennio più tardi, nel 1614, i Riformatori presero la decisione di nominare un Soprintendente alle

devastanti conseguenze della peste si fecero presto sentire, determinando una forte battuta d'arresto per l'editoria. La vivacità culturale fino allora dimostrata nei mercati italiani ed esteri (*in primis* la fiera di Francoforte) subì un crollo verticale, assieme al calo numerico degli stessi confratelli librai e stampatori, che per un biennio, fino al 1632, non si riuniscono più⁴⁰. Il livello d'istruzione dei nuovi immatricolati rasentava in taluni casi l'analfabetismo, non potendosi permettere la corporazione di selezionare gli adepti⁴¹. A questo si aggiunga la carenza (e la scadente qualità) della carta, prodotta soprattutto dagli stabilimenti di Salò, anch'essi sprofondati in un declino di produzione⁴². Dati questi presupposti, era inevitabile che i potenziali investitori prediligessero mercati più liberi e meno rischiosi da un punto di vista finanziario.

Quasi a un secolo di distanza dal "*donec corrigatur*" del severo indice paolino (1559), a sessant'anni circa dal concordato Stato-Chiesa sulle dinamiche dell'*imprimatur* veneziano⁴³ e a trenta dagli ultimi afflatti del contagio, emblematico è lo sconforto espresso nella relazione del priore dell'Arte, Andrea Zuliani:

Le case fiorite de' Giunti e de' Miserrini et altre opulente sono estinte, l'altre rimanenti sono tutte indebolite. V'erano già tempo in circa 125 o 130 torchi di stampa; al presente ve ne sono a pena venti in tutta l'arte. Adesso si stampa in ogni luoco, dove già l'arte della stampa era tutta a Venezia⁴⁴.

Va detto però che alla base di questo desolante quadro così foscamente dipinto sta anche (e soprattutto) la necessità di impressionare il Senato al fine di ottenere sgravi fiscali. Se è vero che i contraccolpi dell'epidemia furono altissimi (tanto da imporre un forzato "*turn over*" tra gli addetti ai lavori) va altresì considerato, dati alla mano, che già prima della metà del secolo si registrava una progressiva ripresa delle attività: le sedici stamperie superstiti del 1634 erano divenute ventitré nel 1643, dopo nemmeno un decennio. I torchi ripresero dunque presto a battere, dando vita a un'infilata di pubblicazioni addirittura più cospicua rispetto al Cinquecento, il che non fa che attestare una nuova emergenza comunicativa, incoraggiata da un lento risveglio

Stampe, il greco Giovanni Sozomeno, che curasse in prima persona la normativa del 1603 (pressoché ignorata dai membri dell'Università).

⁴⁰ M. Zorzi, *La produzione e circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VII *La Venezia barocca*, pp. 921-985, p. 930.

⁴¹ I requisiti minimi, previsti da una deliberazione del 1572, erano infatti un garzonato quinquennale e un'esperienza lavorativa almeno triennale; l'Università si riservava poi la valutazione di un formale esame d'ingresso e l'incasso della quota associativa (5 ducati se veneziano, 10 se straniero). Nel 1669 il priore dell'Arte supplicò i Riformatori dello Studio di Padova di proibire l'iscrizione agli aspiranti tipografi analfabeti (ASV, *Arti*, b. 164, ins. V, 26 novembre 1669 citato in M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., p. 11) e, tra il 1666 e il 1671 vennero resi più selettivi i criteri di ammissione, specializzandoli per ogni categoria (ASV, *Arti*, b. 163, fasc. IV, cc. 1-6 riprese in M. Zorzi, *La produzione e circolazione del libro*, cit., p. 933. Si veda anche L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, cit.; ead., *«Con libri alla mano». L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, Milano, 2012).

⁴² Si veda I. Mattozzi, *Il distretto cartario dello stato veneziano. Lavoro e produzione nella valle del Toscolano dal XIV al XVIII secolo*, in C. Simoni (a cura di), *Cartai e stampatori a Toscolano*, Brescia, 1995, pp. 23-65, p. 37.

⁴³ Sulla questione si rimanda a M. Infelise, *A proposito di Imprimatur. Una controversia giurisdizionale di fine '600 tra Venezia e Roma*, in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, 1992, pp. 287-299; id., *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, cit., pp. 61-88.

⁴⁴ ASV, *Arti*, b. 164, ins. V, 20 agosto 1660, riportata per intero in P. Ulvioni, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CVIII, 1977, vol. 109, f. 144, pp. 93-124, p. 93.

intellettuale e scientifico⁴⁵. Sono soprattutto i testi liturgici e devozionali a garantire un rilancio della produzione e un guadagno sicuro, a scapito di più complesse proposte culturali⁴⁶. Il loro mercato di riferimento era molto vasto, coincidendo di fatto con l'intero Orbe cattolico, in special modo italiano e iberico (dove i Plantin-Moretus, nonostante il monopolio loro concesso nel 1571, non riuscivano più a soddisfare da soli l'enorme richiesta libraria⁴⁷). La rosa delle pubblicazioni spaziava dai piccoli libelli rilegati a rustico, con carta spesso scadente, venduti a un costo irrisorio (prediche, sermoni, orazioni, catechismi, vite dei santi, *etc.*) a monumentali opere teologiche e storie ecclesiastiche, articolate in più tomi, scritte in latino (a volte con testo tradotto a fronte) e corredate sovente da splendide tavole illustrate. Ma i testi più ricercati – e perciò più remunerativi – erano i cosiddetti “rossi e neri”, ovvero libri liturgici (messali, breviari o diurni), dalle dimensioni disperate, realizzati con carta robusta in grado di resistere a successivi passaggi sotto il torchio, dato che per titoli e rubriche si usava inchiostro rosso⁴⁸.

Se dunque di declino o peggioramento dell'editoria seicentesca si deve parlare, ci si riferisce piuttosto all'aspetto qualitativo, non quantitativo. Si aggiunga inoltre che il mercato tipografico di Venezia era una realtà tutt'altro che compatta, sia da un punto di vista imprenditoriale/economico, sia da un punto di vista culturale: vi era chi stampava con torchi di proprietà, chi usufruiva dei mezzi di terzi (accettando un rischio relativo), chi vendeva libri personalmente stampati nei propri negozi, chi si limitava a distribuire volumi impressi da altri. Grazie ad alcuni recenti studi è affiorata una nuova immagine – documentata – del libro illustrato lagunare, correttamente inserita entro una panoramica storico-artistica in grado di fornire, senza approcci aprioristici, un valido scorcio che tenga conto delle sue potenzialità, pur non dimenticandone le problematiche⁴⁹; a controbilanciare infatti l'impoverimento materiale del

⁴⁵ In relazione al “caso veneziano” si rimanda a C. Griffante (a cura di), *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, 2 voll., Milano, 2003-2006, nonché ai già citati M. Santoro, *Storia del libro italiano*, cit., pp. 209-233; F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., pp. 37-92.

⁴⁶ M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., p. 13: “Molto distanti dal cliché tipico dell'editore umanista rinascimentale, attento al proprio ruolo mercantile, ma al tempo stesso consapevole di adempiere ad una rilevante missione intellettuale, i maggiori librai di questi anni furono completamente estranei a qualsiasi intenzione culturale. Valutando il libro esclusivamente quale merce, furono disponibili ad investire denaro nell'industria tipografica solo quando appariva assolutamente sicura la redditività dell'impresa avviata. [...]”. Si veda anche M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *Dalle origini alla caduta della Serenissima. L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 801-860.

⁴⁷ M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 801 e relativi riferimenti bibliografici. Si tratta di testi religiosi, ma anche scolastici, trattati di medicina o di diritto. Dalla seconda metà del XVII secolo Venezia ebbe quindi modo di recuperare parzialmente il terreno perduto, agendo sui margini non coperti dai Plantin (e non più assicurati dai tipografi di Lione, pressati da un ingente sistema fiscale). Per quanto riguarda l'area nazionale, significativo fu invece l'inserimento della produzione lagunare nel mercato siciliano e napoletano.

⁴⁸ *Ivi* pp. 801-802; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 14-18. Era proprio questa categoria di libri liturgici ad aver sancito, in passato, la fama e il successo lagunare anche oltreoceano. Sebbene molte posizioni commerciali fossero state perse già nel primo Seicento, a fine secolo si poté comunque assistere a un buon recupero. Mario Infelise, nel suo studio quantitativo sulle tipologie di pubblicazioni edita a Venezia, Parigi e Anversa, dimostra come nel periodo compreso tra il 1676 e il 1725 la produzione veneziana abbia superato in numero quella delle altre due città europee. Il merito va soprattutto alla famiglia Baglioni (seguita a ruota dai Pezzana, dal Manfrè per la tipografia del Seminario patavino e dai Remondini). Sui “rossi e neri” Venezia godeva di una sorta di esclusiva, garantita dagli stessi Riformatori, attenti ad abbassare la concorrenza estera e pure terrafemana.

⁴⁹ Un'interessante analisi “statistica” si ha proprio in M. Santoro, *Storia del libro italiano*, cit., pp. 219-233 e 243-245. Lo studioso riassume così le complessità e le contraddizioni dell'industria tipografica: “Altro è evidenziare la “decadenza tecnico-formale” del libro secentesco, che in qualche modo e in certi casi si riscatta grazie all'apparato

volume (carta grossolana, riutilizzo di caratteri consunti, etc.), spesso accompagnato da una sostanza letteraria alquanto mediocre, furono le monumentali tavole calcografiche. Non è un caso che proprio attorno agli anni Quaranta del Seicento l'antiporta inizi ad essere un elemento paratestuale strutturalmente ricorrente, atto a descrivere, in un colpo d'occhio, il contenuto del testo a seguire. Il tradizionale frontespizio infatti non poteva oramai più svolgere questa funzione dal momento che la verbosità ipertrofica dei titoli aveva finito con l'occuparne lo spazio intero⁵⁰. Continuano, certo, le grandi – e remunerative – produzioni di testi liturgici e religiosi (non necessariamente illustrate), ma a completare il quadro, oltre ai testi di storia, scienze, filosofia e scritti d'occasione (questi sì, corredati di immagini) si riconosce un'altra direttrice di sviluppo, quella dell'editoria illustrata *stricto sensu*. Il momento inaugurale di questa fastosa ed elitaria specializzazione viene solitamente fatto coincidere con *Le fabriche, e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva e intagliate* dall'udinese Luca Carlevarijs (1663-1730), ovvero una raccolta di centoquattro vedute di Venezia, pubblicate nel 1703 presso il tipografo Giovan Battista Finazzi e dedicate al doge Alvise Mocenigo. Il titolo richiama volutamente l'analogo lavoro pubblicato a Roma (per Giambattista Falda) nel 1665, le *Vedute delle Fabriche, Piazze, et strade fatte fare nuovamente in Roma dalla S.tà di N. S. Alessandro VII*⁵¹, a dimostrazione di un comune orientamento che avvicinava realtà geografiche e culturali diverse. La “virata” rispetto ai testi interamente incisi confezionati anche nel secolo precedente sta nell'aver svincolato le immagini da altre funzioni (didattiche, cartografiche, militari ...), restituendole così alla loro unica finalità: semplicemente, essere viste. È questo che li differenzia, ad esempio, dall'*Opera Selectiora* del Lefèvre (1682), *summa* riproduttiva dei capolavori pittorici (soprattutto tizianeschi e veronesiani) o, ancora prima, dalla raccolta boschiniana *Il Regno tutto di Candia* (1645),

illustrativo, [...], altro è stigmatizzare l'editoria del tempo come editoria in declino che ha attraversato una lunga fase di depressione, non tenendo nella dovuta considerazione che in quel periodo *comunque* furono per la prima volta impiantate stamperie in vari centri della penisola, *comunque* crebbe il numero degli operatori nel settore, *comunque* la produzione fu incrementata, *comunque* la possibilità di “comunicare” fu accresciuta, *comunque* l'opportunità di divulgare certe idee e certe ideologie, prevalentemente ma non unicamente quelle conservatrici, fu maggiormente sfruttata, *comunque* i processi di alfabetizzazione e di acculturazione, che della diffusione e della stampa sono causa ma anche effetto, fecero registrare ulteriori passi avanti”. E continua, a proposito del declino editoriale: “Si può parlare di “crisi di crescita” nella misura in cui l'editoria, se si vuole anche sorpresa da un meccanismo che essa stessa ha cooperato a mettere in moto, operando in circostanze storiche, economiche e ambientali non felici, [...] si vede costretta a modificare il proprio assetto organizzativo, a ridurre i costi di produzione salvaguardando contemporaneamente la rapidità di lavorazione, a differenziare sempre più il prodotto di lusso [...] da quello commerciale per il quale rischia in prima persona. Un contraccolpo è quindi inevitabile: [...] ma tutto ciò non è il sintomo di una crisi nel senso proprio del termine, non è l'allarmante approdo di un settore industriale che, come altri, si consuma e affannosamente cerca di tenersi a galla: al contrario è il segnale di una fase di passaggio, quasi ineluttabile, ad una nuova esaltante stagione, che conferma la modernità dell'impresa editoriale”. Cfr. *ivi*, pp. 211-212 e p. 231.

⁵⁰ Sulla questione molto è stato scritto, soprattutto da Francesco Barberi. Si vedano *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1969; *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, in “Accademie e biblioteche d'Italia”, L, 1982, 4-5, pp. 347-354; *Frontespizio e antiporta nel libro italiano del Settecento*, in “Il Bibliotecario”, 1985, 4-5, pp. 45-55; *Il libro italiano del Seicento*, Roma, 1985. Si veda anche G. Zappella, *Il libro antico a stampa*, 2 voll., Milano, 2001, vol. I, pp. 421-499.

⁵¹ *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti friulani del Settecento*, cit., pp. 13 e 144.

descritta dal Tolias come un “gioiello dell’arte dell’incisione veneziana del sec. XVII”⁵², strettamente legata – assieme a *L’Arcipelago con tutte le isole* del 1658 – allo spirito mercantile della città.

L’opera del Carlevarijs suscitò una sorta di “effetto domino”: tale capolavoro liminale, antesignano del vedutismo settecentesco, ebbe infatti uno strepitoso successo (dimostrato da numerose edizioni e ristampe), tanto da incoraggiare l’intraprendente frate Coronelli, geografo e cosmografo nonché fondatore dell’Accademia degli Argonauti, a “lanciare” sul mercato un’antologia calcografica in due volumi, per circa seicento incisioni, intitolata *Singolarità di Venezia* (1708-1709)⁵³. Seguì *Il Gran Teatro delle più insigni prospettive di Venezia* del tipografo Domenico Lovisa, che portò a conclusione l’ambizioso progetto del cancelliere e accademico Giovanni Battista Nicolosi, avvalendosi di moderne tecniche finanziarie – le associazioni/sottoscrizioni – e di un eterogeneo gruppo di artisti (tra cui il giovane Tiepolo); il prodotto finale constava di centoventi stampe di altissima qualità per le quali ottenne un privilegio ventennale⁵⁴. Certo, si tratta qui di volumi “per immagini”, opere in cui il testo si limita ad essere mera didascalia, invertendo il tradizionale rapporto scrittura-figura. Come anticipato in premessa, di questo genere di pubblicazioni non si tratterà, benché sia impossibile

⁵² G. Tolias, *Informazione e celebrazione. Il tramonto degli isolari (1572-1696)*, in C. Tonini, P. Lucchi (a cura di), *Navigare e Descrivere. Isolani e portolani del Museo Correr di Venezia, XV-XVIII secolo*, Venezia, 1996, pp. 37-44, p. 42.

⁵³ M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., pp. 803-805 e relativi riferimenti biografici. L’opera del Carlevarijs si inseriva sul solco della fortunata *Guida de’ forestieri* del Coronelli (Venezia, 1697), volta non solo fornire indicazioni topografiche ma soprattutto a magnificare le bellezze lagunari. Sul Coronelli si vedano *Vincenzo Coronelli cosmografo della Serenissima. 1650-1718. Nel terzo centenario della nascita*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell’Ala Napoleonica) a cura di R. Gallo, G. Trentin, Venezia 1950; T. Colletta, *Vincenzo Coronelli, calcografo della Repubblica veneta e gli “atlanti di città” tra il XVII e il XVIII secolo* in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII. Volume primo*, Vicenza, 1988, pp. 1-32; M. G. Tavoni (a cura di), *Un intellettuale europeo e il suo universo. Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, Bologna, 1999.

⁵⁴ Sul *Gran Teatro* R. Gallo, *L’incisione nel ‘700 a Venezia e a Bassano*, in “Ateneo Veneto”, CXXXII, v. 128, 1941, n. 5-6-7, pp. 153-214, p. 156; A. Bonannini, *Dall’ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa*, in *Venezia: 1717-1993. Immagini a confronto*, Catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, 28 luglio - 31 dicembre 1993) a cura di U. Franzoi, Cinisello Balsamo (MI), 1993, pp. 23-28; M. A. Chiari Moretto, *Le grandi pitture pubbliche veneziane nella visione di Domenico Lovisa*, in *ivi*, pp. 29-36; J. Schulz, *Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa*, in G. Beltramini (a cura di), *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, 2000, pp. 443-458; E. Borea, *Lo specchio dell’arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, 2009, vol. I, pp. 479-481; S. Bozza, *Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa: le «pitture» in L’incisione veneta del Settecento. Nuovi studi*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, Classe di scienze morali, lettere ed arti”, CLXX, 2012, f. I, pp. 3-102. Del 1715 è il manifesto nel quale il Lovisa, esponendo gli intenti della pubblicazione, cerca di aumentare la schiera dei sottoscrittori, per rivolgere infine direttamente al doge la richiesta di un privilegio ventennale. A conferma del buon riscontro di pubblico basti pensare che a pochi anni dalla prima edizione (senza data, ma ancorabile forse al 1717) se ne era aggiunta una seconda già nel 1720. Beninteso, Domenico aveva già dimostrato una certa sensibilità nella cura paratestuale come dimostrano alcuni testi congedati prima di quella data. Si vedano, a titolo di esempio, *L’architettura del Vignola con una nuova aggiunta delle migliori fabbriche da esso fatte in Roma, delineate, et intagliate da Filippo Vasconi* (1710), *L’Architettura d’Andrea Palladio divisa in quattro libri di nuovo ristampata, ed abbellita coll’impressione delle figure in rame non più usata* (1711) e *l’Orlando Furioso* (1713). Fu in virtù di tali successi che al medesimo editore fu affidata la gestione della collana *Istorici delle cose veneziane che hanno scritto per pubblico decreto* (curata da Apostolo e Pietro Caterino Zeno) il cui primo volume – in quarto grande, illustrato – uscì nel 1718 (al 1722 i tomi erano già dieci). In questo filone di raccolte con opere d’arte cittadine si inserì anche Antonio Visentini, che assegnò a padre Vincenzo Mariotti il compito di tradurre su rame una serie di disegni da lui eseguiti, confluiti in ultima nell’*Iconografia della Ducal Basilica*.

non tenerne conto in un'ottica storica più ampia, quale riferimento "alto" di editori, incisori e lettori.

Tornando al caso veronese, le iniziative tipografiche di fine Seicento appaiono in realtà quali pallide prove che non reggono il confronto con la Dominante. Giustamente osservava il Giuliani, primo appassionato studioso e imprescindibile fonte a cui attingere:

Tipi, carta, forma, tutto al basso. Il quale difetto di buon gusto tipografico se era universale in Italia, non farà poi meraviglia fosse troppo manifesto in una città di Provincia come la nostra⁵⁵.

La decadenza scaligera tanto esecrata dai posteri sembrò coinvolgere più aspetti del panorama artistico; gli effetti di guerre ed epidemie infatti si tradussero presto in una sostanziale "perdita della disciplina del disegno"⁵⁶ e in una palpabile latitanza d'ingegni. La peste del '30 aveva decimato un'intera generazione di pittori nati tra il 1570 e il 1580: si pensi a Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti, Pietro Bernardi e Sante Creara. Scamparono invece al contagio Alessandro Turchi e Claudio Ridolfi, emigrati rispettivamente alla volta del Lazio e delle Marche (ove moriranno nel 1649 e 1644).

A partire dal quarto decennio questo vuoto creativo fu in parte colmato dalla presenza di numerose opere di artisti forestieri, i cui contributi si stagliarono con forza su uno scenario svigorito, solcato – senza particolari glorie – da nomi locali quali Francesco Barbieri (lo Sfrisato), Biagio Falcieri e Andrea Voltolini. Una folata di aria nuova e "poliglotta" fu alimentata dai testi del centese Guercino, del bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole, del romano Giacinto Brandi, del napoletano Luca Giordano, del lucchese Pietro Ricchi, dei vicentini Giulio Carpioni e Pietro Bartolomeo Cittadella, del veneziano Gregorio Lazzarini, del trevigiano Antonio Bellucci, del bellunese (naturalizzato veneziano) Sebastiano Ricci, del milanese Stefano Maria Legnani e del catanzarese Mattia Preti, "cavaliere di grazia" a Malta⁵⁷. Più difficilmente

⁵⁵ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterario*, Verona, 1871, p. 80. Questo testo costituisce il primo valido tentativo di ripercorrere le sorti della tipografia locale (senza nascondere per altro una volontà encomiastica nei confronti della bottega "freelance" del suo predecessore Bartolomeo, sorta a fine Settecento).

⁵⁶ S. Marinelli, *Per una storia del disegno veronese*, in S. Marinelli, G. Marini (a cura di), *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 22 maggio-22 agosto 1999) Milano, 1999, pp. 13-23, p. 18. La restaurazione del disegno accademico nel corso del seconda metà del secolo deve molto all'assimilazione dello stile bolognese, noto attraverso i maestri Carlo Cignani e Giovan Gioseffo Dal Sole.

⁵⁷ L. Magagnato, *Il percorso critico in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 13-30. Preme osservare che i committenti di questi testi pittorici extra-veronesi sono principalmente gli Olivetani, Teatini, Carmelitani Scalzi, Padri Somaschi, Filippini, Gesuiti, ovvero gli ordini della religiosità post-tridentina. Non dimentichiamo infatti che la pacificazione dello Stato veneto con la Chiesa, all'indomani della guerra dei trent'anni, aveva intensificato un rapporto tutto giocato su immagini controriformate, ove la "correttezza" contenutistica si univa all'impatto visivo (e quindi votivo). Sulla *Santa Francesca Romana* di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, commissionata dagli Olivetani di S. Maria in Organo (e oggi alla Galleria Sabauda di Torino) si veda anche S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena, 1999, p. 126. L'autore fa notare che alcuni documenti testamentari di pertinenza della famiglia Gherardini riportano un numero – non ben definito – di opere del Guercino, non menzionate però nel *Libro dei conti* dello stesso e dunque probabilmente giunte a Verona in seguito a traversie collezionistiche. Interessante notare come la chiesa di S. Maria in Organo costituisse un concentrato di esperienze eterogenee (con l'*Assunzione della Vergine* del Brandi e *Il beato Bernardo Tolomei battuto dai demoni* del Giordano); nella chiesa teatina di S. Nicolò lavorarono invece il Preti, Lazzarin e Bellucci (gli ultimi due attivi

ancorabili sono gli interventi dei veneziani Pietro Negri, Andrea Celesti, Antonio Zanchi e Antonio Molinari⁵⁸. Nell'ultimo ventennio del secolo, grazie anche a tali stimoli, la fisionomia figurativa scaligera declinò verso inflessioni emiliane e romane, come dimostrano i frequenti soggiorni di formazione a sud – anziché a est – della nuova generazione pittorica⁵⁹. Decisivo fu inoltre il trasferimento da Venezia di Simone Brentana e di Louis Dorigny, rispettivamente nel 1686 e nel 1687⁶⁰. I due, forse coetanei – come dimostrano le indagini d'archivio di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo⁶¹ – e per giunta destinati a morire nello stesso anno, il 1742, trovarono in Verona un nuovo fertile terreno in cui proseguire la propria carriera. Ad essi si aggiunse il grande campione autoctono, Antonio Balestra (1666-1740), che nel 1695 rientrava dal soggiorno romano, a coronamento di un'istruzione iniziata con il mediocre veronese Antonio Ceffis, proseguita nella bottega veneziana del Bellucci e completata sotto l'egida del Maratta. Dopo un ultimo periodo di spola Verona-Venezia, a partire dal 1718 egli tornerà definitivamente in città, forte di un consenso che non fu mai messo in discussione⁶². Non si manca di ricordare inoltre Santo Prunato (ovvero Sante Prunati), che rispetto alle ibride esperienze degli artisti poc'anzi citati, manifesta una provenienza più spiccatamente locale, tanto che il Cignaroli sostenne “esser stato il primo [...] che la declinante pittura tornasse a far risorgere”⁶³. Del resto, se è vero quanto

anche per commissioni private legate alla famiglia Turco). Si veda anche B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi raccolte da varj autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle pitture, e sculture, che s'attrovano nelle chiese, case, et altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo territorio*, Verona, G. Berno, 1718, pp. 61-62.

⁵⁸ S. Marinelli, *Lo stile “eroico” e l'Arcadia*, in L. Magagnato, *Il percorso critico in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 31-75, p. 42, nota 27. Id., *La pittura contraddittoria del Barocco*, in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, Verona, 2017, pp. 33-78.

⁵⁹ Solo per citare alcuni casi emblematici: Antonio Calza, Santo Prunato e Alessandro Marchesini perfezionano la mano presso la scuola di Carlo Cignani; Felice Torelli, Michelangelo Spada, Francesco Perezoli e Carlo Salis presso Gian Giuseppe Dal Sole; Odoardo Perini presso Giovanni Maria Viani.

⁶⁰ Sullo slittamento al 1690 del trasferimento di Dorigny si veda S. Marinelli, *Dall'Accademia al fumetto. Louis Dorigny da riscrivere*, in *Louis Dorigny 1654- 1742: un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 28 giugno - 2 novembre 1978) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003, pp. 15-23, p. 16.

⁶¹ Dorigny era nato nel 1654, e ricevette il battesimo il giorno 14 giugno di quello stesso anno; si veda l'appendice documentaria a cura di M. Favilla, R. Rugolo in *Louis Dorigny 1654- 1742: un pittore della corte francese a Verona*, cit., pp. 186-201, p. 186, doc. 1 (già in E. Piot, *Etat civil de quelques artistes français extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris*, Paris, 1873, pp. 36-37). Per quanto riguarda Simone Brentana, invece, gli storici si sono per molto tempo “fidati” solo ed esclusivamente del resoconto autobiografico indirizzato all'erudito bresciano Fortunato Vinaccesi (datato 23 marzo 1702) – trascritto in seguito dall'Orlandi nelle sue *Memorie* del 1865 – in cui il pittore dichiarava esser nato nel “1656, a 20 di gennaio, all'hore 9 di notte”. In realtà, alcuni inediti d'archivio scoperti dai due studiosi rimettono in discussione l'intera vicenda, collocando la nascita di “Simon Sebastian figlio di messer Domenego quondam Benetto Brentana cimador e donna Cattarina [...]” il giorno 29 gennaio 1653 (1654 *more veneto*) presso calle del Gallo, nella parrocchia di Santa Margherita. M. Favilla, R. Rugolo, «Con pena, e con pennello»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, in “Verona illustrata”, n. 22, 2009, pp. 41-51, p. 41.

⁶² La bibliografia sul Balestra è molto vasta; bastino, per ora, i rimandi al profilo di F. d'Arcais, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 196-198; L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, Bergamo, 1989 (estratto da *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, II); S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2011, pp. 191-216. Non si manchi inoltre di citare la recente mostra veronese *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre - 19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016.

⁶³ [G.B. Cignaroli], *Serie degli artisti veronesi*, in P. Zagata, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata dedicati a sua eccellenza il sign. Gianpiero Dolce patrizio veneto. Volume 2 della seconda parte*, Verona, D. Ramanzini, 1749, pp. 191-228, p. 218. S'intende che il Prunato diede nuova importanza allo studio dei pittori del Cinquecento e del primo

riporta Giambettino a correzione di Bartolomeo Dal Pozzo, la data di nascita del Prunato, fissata al 1652, precede quelle del trio Dorigny, Brentana, Balestra⁶⁴. La *summa* delle loro inclinazioni stilistiche e dei diversi temperamenti narrativi si può cogliere, quasi in un unico sguardo, nella straordinaria – quanto negletta – chiesa di san Nicolò, ricostruita dai Teatini a partire dal 1627 e consacrata, malgrado l'incompiutezza della facciata esterna, solo nel 1697⁶⁵; si aggiunga anche la cappella dei Notai di Palazzo della Ragione dove, tra il 1696 e il 1703 operarono nuovamente fianco a fianco Dorigny, Prunato e Marchesini, cui si unirono Bellotti e Canziani⁶⁶.

Fu proprio in tale congiuntura, nel volgere cioè di una manciata d'anni, tra il ciclo teatino e la cappella dei santi Zeno e Daniele, che si registrò un'emblematica metamorfosi: se l'impresa di san Nicolò chiudeva il Seicento in chiave tenebrosa, la decorazione del Collegio notarile apriva infatti il secolo a venire sotto il segno di un rinnovato e schiarito classicismo.

Così facendo la scuola atesina andrà costruendo una precisa identità culturale, in filo diretto con Roma e Bologna, città con cui condivide il gusto per l'ordine, il disegno curato, la resa sostenuta del *pathos*, il richiamo all'antico. Rispetto alla grande *Urbs* che fece la storia e a *Bononia* dedotta colonia già nel 189 a. C., Verona si sentiva sorella minore, in virtù di quel comune passato che Venezia, al contrario, non poteva vantare.

Concludendo, va detto che la portata letteraria scaligera di fine secolo raramente tocca vertici di qualità e stile, limitandosi per lo più a opere di contenuto teologico, trattati di scienze matematiche, discorsi, orazioni e testi di saggistica varia, nonché numerosi “componenti spiccioli, pedanti, disimpegnati dalla realtà, spesso destinati ad allietare l'allegre brigata di

Seicento (non solamente veronesi). Sull'argomento il pittore che “insegnava a scolari che cercassero apprendere la simetria e erudizion del dintorno dai nostri Brusasorzi, e specialmente da Domenico, che poneva alle stelle non trascurando di Paolo Farinato il robusto e risentito modo di disegnare. Per dipinger poi, gli avviava a le opere dell'Orbetto e del Ridolfi, acciò dal primo imparassero il morbido e vero colorito di carne, e dal secondo la graziosa maniera, e un certo suo far particolare di idee e piegature a la Baroccesca”. Si vedano le *Postille inedite di Giambettino Cignaroli all'opera di Bartolomeo Dal Pozzo* in G. Biadego, *Di Giambettino Cignaroli pittore Veronese. Notizie e documenti*, Venezia, 1890, p. 33.

⁶⁴ *Postille inedite di Giambettino Cignaroli all'opera di Bartolomeo Dal Pozzo* in G. Biadego, *Di Giambettino Cignaroli pittore Veronese. Notizie e documenti*, cit., p. 31. Sulla questione anche G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo Seicento*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXVI-XXVII, 1976-77, pp. 74-128. Si veda anche il profilo dedicato al pittore da F. R. Pesenti in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 133-137.

⁶⁵ Sulle vicende dei Teatini a Verona e sulla ricostruzione della chiesa a loro dedicata cfr. A. Sandrini, *San Nicolò*, Verona, 1987; G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri di Verona*, Verona, 1980, pp. 420-423, 517-520; G. F. Viviani (a cura di), *Chiese di Verona*, Verona, 2002, pp. 238-246. Si veda anche L. Magagnato, *Il percorso critico in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 17-18 con riferimenti ai testi pittorici. Preme ricordare come la chiesa di S. Nicolò fosse uno dei cantieri locali più vivaci, contenendo al suo interno una sintesi perfettamente riuscita delle tendenze artistiche di fine secolo, rappresentate da Balestra, Barbieri (lo Sfrisato), Bellotti, Brentana, Cittadella, Dorigny, Falcieri, Guarini, Lanceni, Lonardi (lo Zangara), Marchesini, Marinali, Perazzoli (il Ferrarino), Preti, Prunato. Gli artefici della decorazione sono dunque “artisti per la maggior parte ancora giovani, [...] ma già in grado di mostrare un linguaggio rinnovato, una ventata impetuosa di movimento e cromatismo, seppur legata ancora ad una tradizione classicista e accademizzante. Non a caso alcuni di questi pittori verranno indicati dalla stessa critica contemporanea, Dal Pozzo e Maffei in *primis*, come veri artefici della rinascita di una scuola veronese” (Sandrini, p. 37). L'intero ciclo veterotestamentario fu reso economicamente possibile grazie anche ai considerevoli lasciti testamentari di cui l'ordine poteva godere (forse anche in virtù dell'assidua opera assistenziale condotta durante gli anni della peste).

⁶⁶ L. Magagnato, *La cappella intitolata ai Santi Zeno e Daniele del Collegio dei Notaio nel Palazzo del Comune in Verona*, in *Il notariato veronese attraverso i secoli*, Catalogo della Mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, maggio 1966) a cura di G. Sancassiani, M. Carrara, L. Magagnato, Verona, 1966, pp. 47-76.

qualche ‘accademia’ o salotto”⁶⁷. A rimpolparne ufficialmente la sostanza, rianimando la passione per la filologia e l’antiquaria sarà la straordinaria scoperta degli antichi codici della Capitolare (1713) coordinata dall’indiscusso protagonista della scena locale (e non solo): Scipione Maffei. Tra ammirazione e plauso generali, spetterà proprio a quest’ultimo l’onere e l’onore di studiare “in anteprima” il contenuto dei ritrovati testi di storia ecclesiastica, già compulsati dall’Arcidiacono Pacifico nel IX secolo e misteriosamente scomparsi all’inizio del Seicento. Tale privilegio, come si può intuire, scatenerà in lui una “voracità” conoscitiva che produrrà una sorta di effetto domino in tutta la città.

1.1 Tipografi, librai, cartai: una corporazione tardiva

Più di un secolo separa la nascita dell’Arte degli Stampatori e Librai veneziana da quella veronese; tale divario cronologico dimostra già da sé il ritardo organizzativo e produttivo della città terrafermana rispetto alla galoppante editoria cinquecentesca della Dominante, la cui istituzionalizzazione altro non fu che il naturale corollario di un consolidamento commerciale giunto oramai a compimento, grazie anche alle esemplari vicende dei Manuzio e dei Giolito.

Risale infatti al 1548 l’istituzione della Scuola lagunare, sottoposta al controllo dei Provveditori del Comune, al fine di normalizzare il meccanismo di licenze, privilegi e protezioni gravitanti attorno al libro e alle professionalità che lo sottendono. Lo statuto, redatto l’anno successivo, entrò però in vigore solo a partire dagli anni Settanta del secolo, rallentato dall’applicazione delle norme tridentine e dai controlli successivi agli *Indices librorum prohibitorum* di Paolo IV (1559), Pio IV (1564) e Pio V (1571)⁶⁸. Più o meno in contemporanea

⁶⁷ G. F. Viviani, *Verona Veneta*, in *Arte e cultura in Verona nel Settecento*, Atti del Convegno (XXV anniversario del Lions Club Verona Host, 23-24 maggio 1981), Verona, 1981, pp. 73-110, p. 83. L’autore appunta (*ibidem*) che “dei quasi trecento titoli presi in esame [...], il 65% apparve prima del 1650 e il 35% nella seconda metà del secolo; e i 2/3 della produzione tipografica della prima metà del secolo vennero alle stampe prima del famigerato 1630”.

⁶⁸ La questione è stata ampiamente trattata dalla letteratura specifica. Sulle fasi precedenti alla costituzione della corporazione si veda il recente contributo di T. Plebani (a cura di), *Venezia 1469. La legge e la stampa*, Venezia, 2004, pp. 27-30 e gli imprescindibili studi di P. Ulvioni, *Stampa e censura a Venezia nel Seicento*, in “Archivio Veneto”, cit., pp. 45-93; id., *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in “Archivio Veneto”, s. V, CIX, 1977, pp. 93-124. Fondamentale inoltre il testo di H. F. Brown, *The Venetian Printing Press*, cit., con una preziosa appendice documentaria. Sulla problematica si consulti anche il recente lavoro (con generosa bibliografia) di L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, cit. Fu su istanza del Consiglio dei Dieci che si decise di nominare dei rappresentanti dell’Arte, con l’obiettivo di porre un freno alla situazione in cui “tuti fano a modo loro con estremo disordine et confusione” (ASV, *Consiglio dei Dieci, Parti comuni*, f. 47, 18 gennaio 1548 – ripreso da L. Carnelos, p. 19 –). Già nel 1517 il Senato aveva stabilito si potessero richiedere privilegi “*solum pro libris, et operibus novis, nunquam antea impressis, et non pro aliis*” (ASV, *Riformatori*, b. 365, fasc. per li DD. Biasio Biasion, e LLCC. Matricolati dell’Università librari, e stampatori contro magn. prior, e sindaco attuale di detta Università, 1 agosto 1517 in Rogatis, pp. 1-2, ripreso in Carnelos, p. 18). Nel 1527 si decretò invece l’obbligo della licenza di stampa, con relative sanzioni per i commercianti che ne erano privi e per gli stampatori “alla macchia”. Da ASV, *Riformatori*, b. 364, *Parti dell’Illustrissima Signoria di Venezia in Materia delle Stampe*, 12 febbraio 1543 – in Carnelos, p. 18 – si apprendono le seguenti disposizioni: “Quelli veramente che vendeno de tal libri, et opere, pronostichi, historie, canzoni, lettere, et altre simil cose su’l ponte de Rialto, et in altri luoghi di questa città, se loro, ò chi li farà vender non averà havuta la licentia dalli capi preditti, siano frustati da San Marco à Rialto, et poi star debbano sei mesi in preson serrati. Et se sarà trovato alcuno, che stamparà, ò farà stampar opera alcuna in questa città, et farà apparer quella esser stampata altrove, sia in tal caso

al concordato del 1596 (immediatamente successivo all'indice clementino)⁶⁹, la Serenissima iniziò ad incassare i primi “contraccolpi” commerciali, registrando la pericolosa concorrenza dei prodotti nordeuropei (francesi e olandesi soprattutto), che finirono con l'influire su alcune scelte di mercato (come l'utilizzo di carta più scadente) e alla lunga condizionarono la qualità dell'oggetto-libro⁷⁰. A questo si aggiungano le ripercussioni *post*-1563 (acuitesi dopo l'intervento di Clemente VIII) con la drastica limitazione dei titoli, la messa in circolazione di edizioni espunte e la relativa perdita di mercato e fonti di guadagno. Di lì a poco, l'epidemia del '30 sferrò il “colpo di grazia”; tra le misure profilattiche anti-contagio si iniziò infatti a praticare l'incendio degli stracci, paralizzando così la circolazione delle materie prime e innescando un vero e proprio collasso manifatturiero⁷¹.

Spostando lo sguardo su Verona appare evidente come qui fino alla seconda metà del Seicento non si sia sentita la necessità di dare una struttura organica alle varie professionalità editoriali. La cosa in parte stupisce, dal momento che la città scaligera aveva conosciuto brillanti esordi tipografici, dimostrando, quasi in concomitanza con l'ingresso della stampa a caratteri mobili, una recettività e una vivacità straordinarie. Il *De re militari* di Roberto Valturio (per i tipi di Giovanni da Verona) costituisce, nel 1471, l'*incipit* di una breve serie di pubblicazioni fuori dal comune (pur dilazionate negli anni) che lasciavano presagire una grande eredità, ma che col senno di poi si rivelarono, semplicemente, “magnifiche origini rimaste senza futuro”⁷². La città mostrava di sintonizzarsi sugli aggiornamenti nazionali e internazionali: dieci anni prima, nel '61, era stata infatti pubblicata a Bamberg, per i torchi di Albrecht Pfister, *Der Edelstein* (*La*

condannato à star un'anno in preson, et pagar ducati 100 quali siano dell'accusador, da esser tenuto secreto ut supra: né possi uscir de preson, se prima non haverà pagato li danari preditti, et poi sia bandito in perpetuo di questa città, et distretto, con taglia in caso di contraffattion, de pagar lire 500 à chi'l prendesse”. Tali normative iniziarono ad entrare in vigore dal 1567, ma vennero sistematicamente applicate a partire dal 1572.

⁶⁹ Sulle ripercussioni che l'*imprimatur* ecclesiastico e il controllo censorio ebbero a Venezia cfr. M. Infelise, *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, cit. Sul concordato P. F. Grendeler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, cit., pp. 373-378; F. Barberi, *Per una storia del libro. Profili, note, ricerche*, Roma, 1981, pp. 346-349; H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 153-173.

⁷⁰ Al colpo inferto dall'Indice paolino (1595) si aggiunsero altri fattori. Si pensi solo che nel 1596 il papa aveva proibito (pena la scomunica) la pubblicazione di libri liturgici privilegiati alla tipografia vaticana, compromettendo così la fetta di mercato più redditizia anche per Venezia. Non stupisce dunque che a concorrere sul mercato europeo (soprattutto tedesco) spicchino prodotti fiamminghi, olandesi e francesi, mentre la stamperia Plantiniana di Anversa poté lavorare in terra spagnola grazie al benessere concesso da Filippo II. La Serenissima godette ancora di un certo prestigio sul mercato italiano ma per resistere alla concorrenza in un momento economicamente critico abbassò la qualità del prodotto e ridurne i costi. Non si trattava però solo di “competitors” stranieri; in quel periodo proliferavano nuove cartiere anche nel tirolese, nel mantovano, nello Stato pontificio, nel genovese, nel parmense e in Toscana. M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 9-39 e bibliografia in nota; I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco. Lineamenti e problemi*, Bologna, 1975, pp. 8-9.

⁷¹ Per un'analisi esaustiva sulla crisi del settore cartario si veda I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., pp. 5-17. Nel 1638 a Venezia, l'Arte dei carteri ricevette addirittura uno sgravio fiscale del 30% con l'obiettivo di velocizzare la ripresa, che in realtà inizierà lentamente solo a partire dal 1670 circa (in concomitanza con il divieto ufficiale di importazione di carta straniera).

⁷² F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona*, Verona, 1979, pp. 321-370, p. 321. Si veda anche P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, 1988; A. Campana, *Felice Feliciano e la prima edizione del Valturio*, in R. Avesani, M. Feo, E. Pruccoli (a cura di), *Augusto Campana, Scritti*, 3 voll., 2008-2014, vol. I *Ricerche medievali e umanistiche*, 2008, pp. 109-122. Sull'anticipazione all'anno 1471 rispetto al resoconto del Riva (che deponeva per l'anno 1472, ripreso da gran parte degli studiosi) G. M. Varanini, *I primordi della tipografia veronese (1471 anziché 1472)*, in “La Bibliofilia”, a. LXXXVII, 1985, f. 3, pp. 209-225.

pietra preziosa), la raccolta di favole curata da Ulrich Boner considerata, ad oggi, il primo libro illustrato della storia; sul fronte italiano invece, nel 1467 vennero pubblicate le *Meditationes Reverendissimi patris Domini Johannis de Turrecremata* (Roma, Ulrich Han), abbellite da trentaquattro tavole intagliate *ad hoc*⁷³.

Dopo le cinquecento pagine illustrate del “*liber elegantissimus*” valturiano⁷⁴, a quattro anni di distanza (durante i quali la stampa “giacque assopita”⁷⁵), la provincia di Verona (Poiano, per la precisione) congedò un’altra opera capitale: il *De viris illustribus*, ovvero *Il libro degli huomini famosi compillato per lo inclito Poeta Miser Francesco Petrarca*, volgarizzato da Donato Albanzani. A curarne la realizzazione *in folio* (243 carte) fu il mecenate-editore e *antiquarius* Felice Feliciano, in collaborazione con il tipografo Innocente Zileto⁷⁶ che nel 1480 metterà a disposizione i propri torchi anche a Pietro Maufer, “primo straniero Tipografo”⁷⁷, per l’edizione, anch’essa *in folio*, del *De Bello Judaico Libri VII* di Giuseppe Flavio.

⁷³ In Olanda il primo libro con stampe sembra essere il *Fasciculus Temporum* del Rolevinck, datato 1474, in Francia lo *Speculum humanae salvationis* (solo in parte con caratteri mobili), tradotto in francese e corredato nel 1478 di immagini; la *Legende dorée* viene invece stampata nel 1483 da William Caxton in Inghilterra; e ancora, nel 1493 Guglielmo Pleydenwurff, Michael Wolgemuth e Albert Dürer disegnano e intagliano oltre 2000 legni per la *Cronaca di Norimberga*, stampata a Coburger. Sulla questione si rimanda alla letteratura specifica e ai relativi riferimenti bibliografici; ci si limita a citare L. Febvre, H. J. Martin, *La nascita del libro*, 2 voll., Roma, Bari, 1977, vol. I, pp. 100-121 e F. Barbier, *Storia del libro. Dall’antichità al XX secolo*, Bari, 2004, pp. 161-166.

⁷⁴ Così recita la dicitura in calce: “*Iohannes ex Verona oriundus Nicolai cyrugiae medici filius artis impressoriae magister hunc de Re Militari librum elegantissimum litteris et figuratis signis sua in patria primus impraessit: anno MCCCCLXXII*”. Tra i primi contributi con attribuzioni di paternità per le incisioni si veda L. Olschki, *La prima edizione del Valturio*, in “La Bibliofilia”, I, 1899, f. 1, pp. 46-55. Il *De re militari* presenta 44 xilografie inserite nel testo e 40 a pagina intera, da alcuni attribuite a Matteo de’ Pasti, collega di Pisanello alla corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta (cui l’opera è dedicata). Il libro rappresenta bene il passaggio dalla tradizione manoscritta a quella tipografica; la maggior parte degli esemplari è infatti priva di iniziali ornate e titoli calligrafici, a dimostrazione di come fosse stato previsto un successivo intervento dello *scriptor*, categoria professionale che di lì a poco non esisterà più. Per approfondimenti si consultino anche D. Fattori in *Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, Catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Civica, 1994) a cura di G. Castiglioni, A. Contò, A. Corubolo, E. Sandal, Verona, 1994, pp. 51-53, cat. n. 17. Sulla partecipazione di Felice Feliciano alla decorazione miniata (testimoniata dall’esemplare vaticano *Stampe Ross.* 1335) si veda anche F. Pignatti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1996, *ad vocem*, pp. 83-90 con relativa bibliografia.

⁷⁵ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 19. Sul Valturio il Giuliani così si era espresso, p. 9: “Amo piuttosto fermarmi ad ammirare la sontuosa e squisita bellezza di questo primo frutto della *Tipografia Veronese*, onde ne cresce pare a me fuormisura il merito artistico del nostro *Maestro Giovanni*. È il primo libro uscito dai torchi del novello Artista Italiano, ed oh! quanto vince per eleganza di caratteri, per venustà di forme, e svelta quadratura della pagina, per varia e simmetrica disposizione di larghi margini, per nitore e robustezza di carta, per uguale tinta e forza d’inchiostro, ben altre assai delle stampe, che lo precedettero, ed anche lo seguirono. [...] L’Arte Tipografica era pur mo’ nata in Verona: ed ella vi nasceva, [...], non bambina, ma completa, gigante: presentavasi al pubblico in atti e foggie e abbigliamenti, da mostrare quasi raggiunta la perfezion sua”. Per una testimonianza quantitativa di quanto è stato pubblicato a Verona nel corso del XVI secolo è utile il testo di L. Carpanè, M. Menato, *Annali della tipografia veronese del Cinquecento*, 2 voll., Baden-Baden, 1992-1994.

⁷⁶ Così come recita il colophon: “*Illustres opere hoc viros perire/Francisci ingenium vetat Petrachae/Non scripto calamo anserisve penna./Antiquarius istud aere Felix/Impressit: fuit Innocens Ziletus Adiutor sociusq. rure Polliano/Verona ad lapidem iacentem quartum*”. Si veda A. Contò in *Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., pp. 54-56, cat. n. 18; sulla figura di Donato Albanzani cfr. G. Martellotti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 1, 1960, *ad vocem*, pp. 611-613.

⁷⁷ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 23; A. Contò, “*Non scripto calamo*”. Felice Feliciano e la tipografia, in *L’antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia, letteratura e arti del libro*, Atti del convegno di studi (Verona, biblioteca civica 3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 289-312, pp. 294-295.

Tale “decentramento” è una sorta di curioso *hapax* nella storia del libro veronese. Scrive Giuliari:

Che se qualcuno amasse interpellarmi del perché mai si fosse riparato fuori di Verona, in un paesello, a piantarvi i suoi torchi, schiettamente confesserò non trovarne in critici documenti una giusta ragione. Motivi di economia non so vedere: intoppi o molestie neppure. Sarebbe stato in lui sdegno verso la patria, che l'anno innanzi, quand'egli proprio divisava la nobile impresa di introdurvi novelli torchi, commetteva stampare a Vicenza la prima edizione de' suoi civili Statuti ad uno straniero?⁷⁸

Sulla questione s'interroga anche Franco Riva, che esclude ragioni di carattere affettivo alla base dello spostamento (come il legame con Francesca Lavagnoli la cui famiglia possedeva delle rendite in Valpantena); lo storico sottolinea piuttosto la rilevanza strategica della proprietà terriera dello stesso Feliciano situata poco a nord di Poiano, a Grezzana, dove è plausibile si fosse ritirato anche al fine di “smarcarsi” dal controllo veneziano⁷⁹. Nel lasso di tempo che separa queste due monumentali edizioni, è emblematico che i veronesi Maestro Colombino e Federico de Conti siano coinvolti nell'allestimento di due distinte commedie dantesche, edite rispettivamente a Mantova e a Venezia nel medesimo 1472⁸⁰. Viene naturale proiettare queste singole iniziative culturali in una panoramica più vasta, a conferma dell'idea che la città scaligera stesse allora vivendo un vero e proprio momento “aureo”; dalla pala di san Zeno del Mantegna (1456-1460) alla cosiddetta Loggia di Fra Giocondo (iniziata nel 1476) anche in ambito architettonico-artistico si riconosce infatti una volontà di aggiornamento che tenga conto dell'*auctoritas* classica di cui la città è orgogliosamente pregna. Non a caso le statue acroteriali rappresentano illustri veronesi – o presunti tali – assunti ad *exempla virtutis* con sguardo diretto a Palazzo del Capitano, sede gestionale della supremazia veneziana: Vitruvio, Catullo, Plinio il Vecchio, Emilio Macro e Cornelio Nepote.

A conclusione del breve *excursus*, si aggiungono alcune pubblicazioni congedate da Giovanni Alvise, erroneamente confuso in passato con quel Giovanni che impresse il Valturio nel '71; si tratta dell'*Ars moriendi* (1478), della *Pharsalia* (1478 e 1479) di Lucano, del *Martirio di Simone da Trento* (1478) di Girolamo Campagnola e Giorgio Sommariva, del *Pronostico dell'anno 1479* di Girolamo Manfredi e del ben noto quanto problematico *Aesopus moralizatus* (1479), le cui sessantotto xilografie furono attribuite persino al pittore Liberale⁸¹. Tra il 1481 e il 1483, in transito da Venezia a Brescia, il ragusano Bonino de Boninis, dava prova delle sue iniziative

⁷⁸ G. B. C. Giuliari, *Della tipografia veronese*, cit., p. 21.

⁷⁹ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 331; A. Contò, “Non scripto calamo”. Felice Feliciano e la tipografia, cit., pp. 289-312.

⁸⁰ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 322. Interessante notare come delle tre edizioni di quell'anno registrate da Riva e pubblicate a Foligno, Mantova e Venezia (nessuna delle quali purtroppo reperibile nell'OPAC del sistema bibliotecario nazionale), due siano state curate da letterati veronesi, Maestro Colombino come editore a Mantova e Federico de Conti come stampatore a Venezia.

⁸¹ *Ivi*, 331-332. L'*Aesopus* ebbe grandissimo successo; la compresenza di componenti didattiche, ludiche e religiose ne garantì infatti numerose ristampe (fino a quella della veronese Officina Bodoni datata 1973). Sulla questione dell'attribuzione a Liberale si vedano G. Mardersteig, *Liberale ritrovato nell'Esopo Veronese del 1479*, Verona, 1973, H. J. Eberhardt, *Liberale da Verona und die Aesop-Illustrationem von 1479*, in “Gutenberg-Jahrbuch”, 1977, pp. 244-250, in parte contestati in L. Donati, *Dell'edizione veronese dell'Esopo (26 giugno 1479)*, in “La Bibliofilia”, a. LXXX, 1978, f. 1, pp. 47-55.

tipografiche⁸²; di passaggio a Verona anche Paul Friedenberger che nel biennio 1486-1487 congedò (*ipse impressit*)⁸³ un meraviglioso quanto ardito *De Rerum Natura* di Lucrezio – autore che presto finirà tra le maglie della censura – e le *Regulae Grammaticales* di Guarino.

Nonostante tali esordi, come si diceva, nel primo trentennio del Cinquecento i risultati quantitativi della stampa veronese sono alquanto deludenti: una trentina di testi congedati, intervallati da imbarazzanti momenti di silenzio o flebili bisbigli⁸⁴. Da qui si spiega la sostanziale assenza di esigenze corporative; ciò che rimane ancora privo di un'inconfutabile risposta è il motivo per cui l'industria tipografica scaligera fosse avvolta da questo "torpore" operativo. Riva, seguendo le orme del suo predecessore Giuliani, sostiene si debba indagare sulle dinamiche di controllo esercitate dalla Dominante. In virtù della sua posizione strategica e di un ingombrante passato di conquista, difficile da dimenticare (la Signoria dei Della Scala, così come la deduzione a Venezia del 1405 appartenevano a un passato prossimo, non già remoto), essa appariva come un territorio ancora caldo e temibile⁸⁵. Più che nella peste del 1630, le motivazioni di tale inerzia vanno dunque ricercate nell'accorta politica veneziana, fatta di alternate concessioni e proibizioni nei confronti delle città via via unificate sotto il segno del leone. Sul piano editoriale ne conseguì un sommosso epigonato, fatto soprattutto di ristampe di testi noti e "*best sellers*" *sine permissu superiorum* in quanto oramai dispensati dal decennale (o ventennale, a seconda dei casi) privilegio. Inutile dire che in tale magma di informazioni troppo spesso elusive, nonostante alcuni interessanti e per lo più isolati tentativi di fare chiarezza su determinate tipologie di stampa⁸⁶, il XVII secolo, anche a Verona, venne valutato assai negativamente, senza alcuna possibilità di appello.

Nondimeno, fu proprio a fine Seicento che vennero poste le adeguate premesse per il decollo di una nuova fase economica e culturale, in grado di ridurre lo scarto dell'editoria locale.

⁸² Riva ne sottolinea la scarsa accuratezza ed enumera brevemente otto stampe degne di menzione; si veda F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 335.

⁸³ Dal *colophon* delle *Regulae* del Guarini: "*Finem Paulus imposuit Friedenperger Guarini/ regularum Quas ipse impressit Veronae/MCCCCCLXXXVII quinto kalendas novembris*" ripreso, assieme quello dell'opera lucreziana, in F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 336.

⁸⁴ Spicca in particolare la bella edizione de *Le antichità di Verona* scritte da Astolfo di Verona e pubblicate da Paolo Ravagno nel 1560 con xilografie disegnate dal Caroto. Sulla povertà locale commenta il Giuliani: "[...] per allegare un confronto con alcune convicine città, intorno a centottanta ne conta Vicenza, duecentosessanta Brescia, quarantacinque Mantova, centodieci Padova, novantatre Ferrara". Cfr. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 33. Si veda inoltre D. E. Rhodes, *An outline of veronese bibliography 1472-1600*, in "Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona", s. II, v. 2, 1967-71, pp. 66-85. A Verona si annoverano quasi unicamente le iniziative editoriali promosse dal vescovo Giberti che, nel 1528, per diffondere il programma di rinnovamento clericale, si rivolgeva ai bresciani Da Sabbio (già attivi a Venezia), allestendo una provvisoria officina nel palazzo vescovile. Cfr. A. Prosperi, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma, 1996, pp. 215-216.

⁸⁵ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 323: "Pertanto abbastanza verosimile che ciò che era stato scaligero fosse umiliato e dissipato; e se poi le condizioni veronesi erano già squallide, tanto meglio, sarebbe occorso soltanto custodirle e prolungarle"

⁸⁶ Si prenda il caso dei recenti studi di F. Formiga dedicati alla famiglia di stampatori camerali: *Alla ricerca della benignità del lettore nelle edizioni Merlo del XVII secolo*, in "Paratesto", 2, 2005, pp. 119-137; *Ascesa e declino dei Merlo, stampatori a "servizio" della città di Verona*, Firenze, 2007; *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento. Documenti e annali*, Firenze, 2009; *Appunti sulle illustrazioni delle edizioni del XVII secolo dei Merlo stampatori camerali di Verona*, in E. Cuozzo (a cura di), *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni-Centelles*, Roma, 2010, pp. 315-336. Ad essi si aggiungano i preziosi interventi di Alessandro Corubolo, che citeremo strada facendo, soprattutto per quanto concerne la tipografia Tumermani e le colossali edizioni da essa congedate.

Risale al 26 febbraio infatti 1674 la costituzione ufficiale dell'Arte dei Librai, Cartai e Stampatori, decretata dal Consiglio veronese dei XII e L, con l'avvallo del Provveditore al Comune Leonello de Sagramosi⁸⁷. Queste tre categorie, già al tempo distinte nei ruoli pur senza vincoli corporativi, venivano ora trattate all'interno di un'unica tipologia professionale, rischiando a volte l'approssimazione lessicale. Per rigore terminologico, al fine di fugare erranee sovrapposizioni di significato, preme ricordare quali siano le singole specificità lavorative, così come si evince da alcuni documenti di metà Settecento, accortamente vagliati da Mario Infelise⁸⁸. Il *librer* è il mercante di libri, che nulla è tenuto a sapere sull'arte tipografica; diversamente, lo *stampator* è colui che possiede la strumentazione necessaria (torchi e caratteri) e dispone, nel migliore dei casi, di personale adatto (compositori e torcolieri) per confezionare prodotti di vario genere, dal semplice testo a rametti xilografici, fino alle tavole calcografiche o libri di pregio che uniscono entrambe le componenti. Vi è poi una terza ibrida figura, quella dello *stampator-librer*, nella cui officina, collegata direttamente al negozio, risulta attivo e stipendiato almeno un compositore, il più delle volte pagato giornalmente⁸⁹. A queste due attività dall'andamento parallelo e a tratti coincidente si aggiunge quella dei Cartai, più strettamente legata alla Terraferma. Tale mestiere era considerato al vertice di un'ipotetica piramide gerarchica in quanto implicava molteplici competenze e, di conseguenza, diverse modalità di introito: dal commercio al dettaglio di stracci e carte (per lo più libri da conti e registri), alla conduzione – quasi sempre – di una libreria e – a volte – di una vera e propria tipografia. Non era insolito che una medesima famiglia avesse il controllo dell'intero processo di lavorazione, produzione della carta, stampa e vendita del libro confezionato (cfr. le famiglie Merlo e Moroni, di cui si dirà).

⁸⁷ G. Faccioli, *L'arte dei cartari in Verona*, in "Vita veronese", a. XIX, luglio-agosto 1966, pp. 274-277. L'argomento è ripreso e ampiamente trattato in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di Laurea in Pedagogia, relatore G. P. Romagnani, a.a. 1994-1995, 3 volumi. Parte dei risultati sono confluiti in F. M. Errico, *L'Arte veronese dei Librai, Cartai e stampatori dal 1674 al 1804*, in "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 2, 1996, pp. 31-51. Sulla gestione delle licenze in terraferma si veda T. Pesenti, *Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in terraferma*, cit., pp. 107-108.

⁸⁸ M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 132-133. L'autore riprende un'anonima carta conservata presso la Biblioteca del Museo Correr (BMC, *Donà dalle Rose*, f. 342, ins. II), integrandola con un altro documento del secolo (senza data, ma del 1759 circa) della Biblioteca Civica Ariostea di Ferrara (BAF, *Collezione Antonelli*, ms. 686/3, "Catalogo de' librai e stampatori di Venezia"). Proprio da quest'ultimo si evince come i confini all'interno dell'Arte fossero alquanto labili. Si legge infatti: "[...] Per librai s'intendono quelli che tengono bottega aperta di libri e per stampatori quelli che non hanno bottega, ma stampano per se stessi e per altri. Possono però i librai tenere stamperia propria e vicendevolmente gli stampatori aprir bottega di libraio". Si veda anche M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 812.

⁸⁹ L'interconnessione tra le due professioni genera una casistica varia; se è vero infatti che i maggiori tipografi provvedevano a vendere direttamente i testi stampati dai propri torchi, vi erano anche ricchi librai in grado di promuovere e finanziare opere da loro scelte, rivestendo il ruolo di editori. Uno stabilimento con torchi, caratteri e manodopera fissa non era sinonimo di garanzia perché richiedeva un costante dispendio di capitali a cui non sempre corrispondevano costanti profitti (da qui la necessità di orientarsi sui testi liturgici che si appellavano allo "zoccolo duro" del lettore cristiano). Ecco perché ad assumere un ruolo chiave nella politica economica legata a questo mercato, è piuttosto il libraio, in grado di adattarsi meglio alle nuove esigenze, sgravati dalle ingenti spese dei colleghi. Rimangono fondamentali, in ogni caso, i capitalisti "esterni". Su casi specifici di area lagunare M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., pp. 814-818 e M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 138-139.

Furono proprio questi ultimi, dunque, a fornire la spinta decisiva per la nascita dell'Arte a Verona, motivati da concreti vantaggi economici della gestione delle cartiere locali, minacciate dalle invadenti industrie confinanti di Salò e Tuscolano, che illecitamente da tempo esportavano dal territorio scaligero stracci e “carnuzzo”⁹⁰ da lavorare in autonomia nelle officine gardesane⁹¹. Nonostante la legittimità delle motivazioni addotte dai cartai, in difesa di un nuovo equilibrio centripeto e non centrifugo che avrebbe *de facto* giovato all'economia collettiva, la costituzione della fraglia non fu immediata, a causa dell'esiguità numerica dei suoi potenziali iscritti: quattordici nomi soltanto, come testimoniano i registri dell'Archivio di Stato di Verona⁹², numero quasi trascurabile se confrontato alla moltitudine dei professionisti veneziani. Su disposizione del Consiglio cittadino essi furono quindi associati alla già esistente Arte dei Barocceri, preposta alla vendita di tele e tessuti, congiuntamente a libretti e fogli sciolti. È interessante notare come i “Merzari e Barocceri” fossero considerati alla stregua delle classi corporative più agiate (e di cultura media), come i “Garzeri”, gli “Speciali e Droghieri”, i “Filatorj”, gli “Orefici” e i “Radaroli”⁹³.

I protagonisti di questa fase inaugurale della neonata corporazione sono tutti registrati come di “padroni di bottega”, dal momento che i rispettivi dipendenti erano automaticamente esclusi dalla gilda; solo Francesco de Rossi notifica la sua attività di tipografo, mentre i Merlo, stampatori camerali (rappresentati da Bernardino), si dichiaravano cartai, ancorché stampatori⁹⁴.

⁹⁰ A. Avena, *Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei cartai in Verona*, in “Il libro e la stampa”, VI, 1912, f. 2, pp. 38-41, p. 41: “‘Carnuzzo’ veniva detto dai Veneziani la ‘scarnitura delle pelli’ usata nelle cartiere. Quanto alla proibizione dell’esportazione abbondano gli Avvisi a stampa, pubblicati a tale scopo nelle piazze al suono del civico trombetta. Eccone alcune date: 10 dicembre 1660, 10 febbraio 1662, 18 giugno 1663, 29 novembre 1666, 15 luglio 1667, 8 gennaio 1669, 18 aprile 1670, 26 gennaio 1723, 8 marzo 1725”. Relativamente al rapporto con gli stabilimenti salodiani si rimanda inoltre a I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., pp. 68-77.

⁹¹ Sulla situazione delle cartiere veronesi rimane valido il già citato saggio di A. Avena, *Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei cartai in Verona*, cit., pp. 38-41. Si veda anche G. Borelli, *Città e campagna in rapporto all'Adige in epoca veneta*, cit., pp. 243-341. Entrambi sono ripresi e arricchiti di riferimenti d'archivio da F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 49-55. La realizzazione delle cartiere scaligere risale alla fine del XIV secolo assestandosi lungo il corso del Fibbio, un affluente dell'Adige che nasce nel quartiere di Montorio, bagna le località di Ferrazze, Cengia, S. Martino Buon Albergo, Ponton, Ca' dell'Aglio, e sfocia nell'Adige all'altezza di Belfiore.

⁹² Il 18 agosto 1658 gli Anziani delle Arti chiesero ufficialmente che il Consiglio cittadino “così per decoro di questo publico come anco a sollievo maggiore di tutte le stesse Arti, si degnasse decretare e comandare, che fossero ridotte diverse professioni in corpo d'Arte”; l'unione di professionalità apparentemente non così affini era già nell'aria. *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVr), *Archivio antico del comune*, Atti del Consiglio, vol. T.F.T., c. 181, ripreso in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 41.

⁹³ Come riporta il Faccioli, da un codice della “Casa dei Mercanti” datato 9 novembre 1761, si evince quale sia la gerarchia delle arti cittadine: “Prima è quella della Lana, con l'attributo di “nobile”, poi vengono quelle degli Orefici, degli Spezieri e Droghieri, dei Merzari e Barocceri, dei Filatori e dei Radaroli, tutte con il titolo di “magnifica”; seguono le arti “meccaniche”. G. Faccioli, *L'arte dei cartari in Verona*, cit., pp. 274; L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., p. 218. L'etimologia di “Baroccere” viene da *Barocerium* che a sua volta deriva dal basso latino *borra*, ovvero “il men buono della materia di cui si parla, e massime della lana, del lino, e della seta”. Si veda C. Cavattoni, *Intorno la popolazione veronese degli anni 1766 e 1770*, Verona, 1858, p. 30. A questo si aggiunga Id., *Informazione delle cose di Verona e del veronese compiuta il primo giorno di marzo MDC: la quale nel solenne ingresso dell'illustrissimo e reverendissimo monsignore Luigi marchese di Canossa al vescovato di Verona si pubblica dal sacerdote Cesare Cavattoni bibliotecario comunale*, Verona, 1862.

⁹⁴ Francesco è genero di Giovan Battista Dalle Donne, che aveva acquistato attorno al 1630 i torchi di Angelo Tamo.

Quattro furono le norme atte a sovrintendere i nuovi immatricolati; evidentemente il dato quantitativo influiva anche sulla materia legislativa, ridotta al minimo. In primo luogo (capitolo 1) si definirono le clausole, alquanto restrittive, necessarie per l'apertura di una bottega: *condicio sine qua non* era infatti il superamento di una prova abilitante soggetta al giudizio di due periti. Valutata l'idoneità tecnica dell'aspirante professionista, costui avrebbe potuto iniziare l'attività⁹⁵. A chiunque non avesse una licenza ufficiale era severamente vietato effettuare la vendita al minuto (capitolo 2)⁹⁶, fatta eccezione per coloro che commerciavano carte e cartoni "in balle ovvero all'ingrosso"⁹⁷ durante le Fiere (capitolo 3). A chiudere il sintetico *corpus*, un ammonimento preventivo sulla qualità della carta, di buona fattura e formato corretto, pena il pagamento di multe salate nonché l'esproprio dell'intera merce di bottega (capitolo 4)⁹⁸.

Nel 1722, a un cinquantennio dalla costituzione dell'Arte e in concomitanza con l'aumento delle sua fila, le norme passarono da quattro a undici, a dimostrazione della necessità, non più procrastinabile, di un'articolata gestione del settore, in bilico tra cultura, economia e società⁹⁹. Si stabilì pertanto che la corporazione si sarebbe riunita in un luogo istituzionale – la "Magnifica Casa dei Mercanti" – dove avrebbe avuto luogo con scadenza biennale il ballottaggio per la nomina delle cariche di Massaro, Gastaldo, Ragioniere e Contraddittore¹⁰⁰, cui si poteva accedere solo in qualità di cartai. Al fine di limitare la concorrenza interna si sentì inoltre l'esigenza di disciplinare l'ingresso dei nuovi adepti imponendo ulteriori requisiti, da aggiungersi alla tradizionale verifica d'ingresso¹⁰¹. Quest'ultima consisteva nella preparazione, davanti al Massaro e alla Banca, di "un libro maestro in foglio Reale di Carte trecento con sopracoperta in Corame in tre centure, ò senza però coll'Alfabeto doppio"¹⁰² totalmente a spese dell'esaminando. Non mancarono disposizioni relative alla successione padre-figlio, che subiva trattamenti diversi

⁹⁵ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 43 e relative note bibliografiche con riferimenti d'archivio, ripresi anche in *L'Arte veronese dei Librai, Cartai e stampatori dal 1674 al 1804*, cit., p. 33. Il neo-matricolato avrebbe dovuto aprire la propria nuova bottega ad almeno 50 passi di distanza dalla bottega dell'eventuale precedente padrone, previo pagamento di una tassa di due troni e sedici marchetti. ASVr, *Arte Cartai*, regg. 1 e 3.

⁹⁶ *Ibidem*. Era severamente vietato infatti "vendere o lavorare al minuto libri, carte e cartoni, anche libri sia stampati che bianchi, sia vecchi che nuovi e di qualunque specie, sotto pena della perdita della merce e di venticinque lire" di multa. ASVr, *Arte Cartai*, reg. 2, *Libro parti e convocazioni*.

⁹⁷ *Ibidem*. ASVr, *Arte Cartai*, reg. 1, *Libro de confratelli dell'Arte de Cartari formato in ordine alla convocazione seguita il dì 18 giugno 1686*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 44.

⁹⁹ L'approvazione del Consiglio cittadino risale al 27 aprile 1722. ASVr, *Archivio antico del comune*, Atti del Consiglio, vol. F.F.F.F. cc. 130-135 ripreso in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 45-46.

¹⁰⁰ *Ibidem*. Sono i primi due capitoli aggiuntivi. Ragionieri e Contraddittori ricoprivano due cariche ciascuno. Assieme al Massaro (cioè l'amministratore della corporazione) e al Gastaldo formavano la Banca.

¹⁰¹ *Ibidem*. Secondo il terzo capitolo aggiuntivo l'aspirante confratello doveva dimostrare un'esperienza nel settore di almeno tre anni, se residente in città o in provincia, e di un anno se forestiero. La gestione della "concorrenza" fu molto accorta, tant'è che i matricolati non furono mai più di ventisette. G. Faccioli, *L'arte dei cartari in Verona*, cit., p. 277.

¹⁰² *Capitoli dell'Arte de Cartari di Verona*, in ASVr, *Archivio antico del comune*, cit., c. 133 r). Una volta superata la prova, poteva procedere con il pagamento della quota all'Arte (3 ducati grossi se cittadino e 5 se forestiero). Si capisce bene che "la licenza per aprire la bottega seguiva necessariamente le suddette clausole, molto restrittive, perché scelte a salvaguardia del prestigio corporativo. Secondo il terzo capitolo, chi non fosse stato giudicato positivamente aveva comunque il diritto di sottoporsi nuovamente alla prova l'anno seguente.

a seconda delle dinamiche familiari, mostrando una volontà di coordinamento *super partes* privo di favoritismi¹⁰³.

Venendo all'aspetto più spiccatamente economico della questione, il nuovo protocollo interveniva da un lato proibendo l'associazione tra i confratelli e fabbricanti di stracci (senza distinzione tra cartiere locali o foreste), dall'altro prescrivendo alle fabbriche della zona (S. Martino, Busol, Montorio, Ferrazze, Cengia e Ponton per citare le più note) l'obbligo di vendere all'ingrosso la merce solo ed esclusivamente all'organismo corporativo, non ai singoli librai¹⁰⁴. Promessa che si sarebbe rivelata più semplice a dirsi che a farsi¹⁰⁵.

1.1.1 Vecchie generazioni e presenze costanti

Il panorama editoriale veronese di fine Seicento è caratterizzato da un avvicendamento generazionale scandito non solo dal naturale ricambio comune a tutte le professioni, ma anche da un disomogeneo slittamento delle competenze pratiche tramandate nel tempo, declinate via via secondo nuove esigenze letterarie e artistiche. In altri termini, agli esordi della cosiddetta Età dei Lumi, si troveranno ancora tipografi strutturalmente legati ad abitudini di fine secolo e avvezzi a dinamiche compositive di tipo retrospettivo. Pur rientrando quindi nel periodo indagato per motivi cronologici, essi a fatica possono considerarsi stampatori "settecenteschi" (con tutte le accezioni che il termine implica), dato che il loro prodotto materiale e culturale, sfidando la progressione temporale, risulta già in parte anacronistico.

Da un punto di vista documentario, fatta eccezione per i cartai – che godevano di una diversa valenza nel tessuto economico cittadino – librai e stampatori vengono citati negli estimi corporativi e nei registri dell'Arte soprattutto in occasione del pagamento dei dazi (le cosiddette "dadie")¹⁰⁶. Di seguito s'intende focalizzare l'attenzione sulle famiglie di tipografi registrate in città poco prima dell'apice editoriale di metà secolo, costituendone, dunque, le premesse.

¹⁰³ Non erano previsti privilegi per i figli dei confratelli viventi. Diversamente, nel caso in cui il padre "rinonciasse ad alcun suo figliolo la propria Bottega" (*Capitoli dell'Arte*, c. 133 r) questi non era tenuto a sostenere l'esame d'ingresso. Per lo stesso motivo, alla morte di un membro dell'Arte, uno dei figli diventava automaticamente "figliolo dell'Arte" (*ibidem*) e veniva dispensato così dalla prova e dal pagamento della quota d'ingresso.

¹⁰⁴ Sono gli articoli quinto, sesto e settimo del 1722.

¹⁰⁵ A due anni di distanza, nel 1724, Verona dovrà difendersi contro i "cartieri e compratori degli edifici e delle cartiere di S. Martino". ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4. Nel settembre del 1726, davanti al Consiglio veneziano dei Quaranta al Criminal fu approvato un accordo giudiziario: da quel momento l'Arte avrebbe goduto della "ragione e dell'uso del Patto stabilito con li Proprietari e Fabbricatori di S. Martino, Ferrazze e Ponton dipendentemente dalli solenni capitoli" (ASVr, *Arte Cartari*, reg. 2).

¹⁰⁶ Entro il 1759 risultano elencati ben undici volte, in corrispondenza degli anni 1707 (18 maggio), 1711 (4 agosto), 1713 (30 agosto), 1716 (10 gennaio), 1717 (20 febbraio), 1718 (30 agosto), 1739 (2 ottobre), 1742 (2 novembre), 1748 (14 settembre), 1751 (8 febbraio) 1759 (27 settembre). Cfr. ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4. Nel 1707 i librai sono: Alberto Tumerman, Giulio Franchin, Antonio Bortoli, Antonio Rossi, Christoforo Boncio (o Bonzio), Francesco Marconi, Beccalotto e Foppi (venditori in piazza). Unici librai-stampatori sono i fratelli Merlo, mentre la categoria dei tipografi è rappresentata da Domenico Rossi, Giovanni Berno, Benedetto Ceriati, Stefano Scolari (quest'ultimo iscritto anche in qualità di cartai). Nel 1711 tra i librai figurano inoltre Pietro Pollonio, Bortolo Ferrari, Pietro Berno – figlio di Giovanni stampatore – Domenico Saracco, Domenico Cassina, Lorenzo Colombari, Salvatore Rangheri e il detto "marchese" mentre si aggiunge un solo nuovo stampatore: Giovanni Lanzetta o Zancetta. Nel 1713 figura anche (ma solo per quell'anno) il libraio Pietro Bolorico. Nel 1717 compare il nome di Angelo Targa

A lambire il Settecento è la storica officina De Rossi, che chiuderà definitivamente i battenti poco dopo il 1711¹⁰⁷. Dalle ricerche d'archivio risulta che Andrea De Rossi (*quondam* Francesco) esercitasse la professione di libraio sin dall'ultimo decennio del XVI secolo; con ogni probabilità è proprio lui quell'"*Andreas librarius*" stimato in contrada San Paolo nel 1595¹⁰⁸ e attivo nel quartiere di S. Cecilia a stretto contatto con Angelo Tamo il quale, interrompendo la professione poco dopo il 1629¹⁰⁹, potrebbe avergli ceduto il proprio materiale tipografico¹¹⁰. L'ipotesi, avanzata *in primis* dal Giuliani¹¹¹, non pare affatto paradossale se è vero che, come provano i dati d'archivio, Andrea continuò a lavorare a S. Cecilia fino al 1627, quando decise di spostare definitivamente la bottega in Santa Maria in Chiavica¹¹². Tale rapporto dovette rappresentare quindi un "avanzamento" di carriera, unitamente al matrimonio con la giovane Anna Dalle Donne, figlia di Giovan Battista Dalle Donne¹¹³. Già nell'ultimo decennio del Cinquecento si era consociato al fratello di quest'ultimo, Sebastiano, con cui sottoscrisse (definendosi "genero") due testi, entrambi del 1592¹¹⁴. L'impresa di Andrea continuò con il

(libraio). Nel 1718 si aggregano i librai Pietro Saracco e Giacomo Vallarsi. Tra i venditori in piazza, oltre al già citato Pietro Pollonio, risulta operativo Giacomo Berno (figlio dello stampatore Giovanni). Dal 1739 le due attività iniziano ad essere registrate senza distinzione di categoria. Tra gli stampatori troviamo Dionisio Ramanzini, Agostino Carattoni e Antonio Andreoni; tra i librai Francesco Boneto, Giuseppe Caldaroni, Francesco Palaciotti, Domenico Bartolini, Carlo Galina e Francesco Lonardi.

¹⁰⁷ In ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4 risulta abbia contribuito nel 1707 col pagamento di una dadia di 4,10 troni. Due anni prima congedava *Le litanie della beatissima Vergine Maria* di Luigi Nogarola, che, al contrario di quanto affermato da F. M. Errico (*Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 82), non costituisce l'ultima opera in assoluto; al 1711 infatti risale il libretto con le *Theses philosophicae* di Jacopo Balladoro. Nello stesso anno però non compaiono più come contribuenti. Che la tipografia fosse ormai inattiva è certo, ma stupisce e rimane da chiarire un'isolata pubblicazione del 1750: *Applausi al merito impareggiabile dell'illustrissimo, & eccellentissimo sig. Giovanni Priuli nel termine del suo gloriosissimo reggimento di podestà, e capitano di Crema* di Girolamo Giona. Nelle indicazioni tipografiche si specifica la contrada della bottega – S. Maria Antica – e il nome del proprietario – Domenico – del quale si dovrebbe quindi rimettere in discussione anche la data di morte (fissata dalla stessa Errico agli anni venti del XVIII secolo).

¹⁰⁸ ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 269, estimi anno 1595. F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 77.

¹⁰⁹ *Terminus post quem* è il testo illustrato del Pona, *Elogia Francisci Ponae vtroque Latij stilo conscripta. Ad illustriss. D. Iacobum Gaddium patritium Florentinum*, datato 1629. Angelo Tamo, erede del Discepolo, di cui acquista i tipi, opera nel primo quarto del secolo (1598-1630), proponendo testi di scienza e medicina (ma anche classici) non particolarmente curati. Sulla sua produzione si vedano i già citati contributi di G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit. pp. 71-72 e F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., pp. 349-351.

¹¹⁰ A testimonianza di un possibile "consorzio" tra i due sono le curiose ibridazioni delle rispettive marche tipografiche. Nell'edizione in quarto del *Giudicio intorno il tempo del parto humano dell'eccellentissimo signor Girolamo Riva medico, et filosofo veronese*, del 1601 troviamo sigla (A.D.R.) e impresa *De Rubeis* (una torre e il motto "*Turris fortitudo mihi Deus*"), ma in calce la sottoscrizione di Angelo Tamo. L'episodio inverso si verifica ad in *Hieroglyphica symbola ex abditissimis Sacrae Scripturae [...] Auctore r.d. Bartholomaeo de Rubeis.*, del 1612, con l'impresa del Tamo (e specificazione "*ex Angeli Tami officina*") e il nome di Andrea ("*apud Andream de Rubeis*").

¹¹¹ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., pp. 89-90.

¹¹² ASVr, *Antico Archivio del Comune*, regg. 270 e 271, estimi degli anni 1605 e 1606. Sul trasloco ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 272, Estimo dell'anno 1627. F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 78-79.

¹¹³ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 77 con riferimento ad ASVr, *Ufficio Registri*, serie Testamenti, m. 203, n. 56.

¹¹⁴ Si tratta di Z. Tommaso Bovio, *Fulmine contro de' medici Putatitij rationali di Zefiriele Thomaso Bouio nobile veronese*, Verona, S. Dalle Donne, A. de' Rossi ("suo genero"), 1592; e la ristampa della *princeps* veneziana di A. Tiraqueau, *Opera omnia quinque tomis distincta*, 5 voll., "*apud Sebastianum à Donnīs et Andreā de Rubeis eius Generum*", 1592. Si veda in merito L. Carpanè, M. Menato, *Annali della tipografia veronese*, cit., II, pp. 436-444. L'identificazione di Sebastiano quale genero potrebbe essere intesa come semplice forma sineddotica: Sebastiano

figlio Francesco, che la trasferì a Sant'Eufemia¹¹⁵; egli intensificò l'attività, orientandola verso produzioni letterarie contemporanee (circa un centinaio) spesso guarnite di antiporte calcografiche. A completare la vocazione familiare, saranno gli eredi Domenico e Antonio, che spartiscono la gestione di stamperia e libreria in un *continuum* di collaborazioni che si protrarranno, pur diradandosi, oltre il primo lustro del nuovo secolo, complicando non poco la possibilità di discernere con esattezza i vari "rami" della stirpe *De Rubeis*, curiosamente citata in quartieri cittadini differenti (non lontani tra loro) e diretta "in sincrono" da membri diversi della medesima famiglia¹¹⁶.

Dal 1692 è annoverato nell'Arte anche Stefano Scolari (*quondam* Giuseppe) "stampador di anni 30"¹¹⁷, censito nei registri anagrafici della contrada di S. Fermo e Rustico con negozio a Ponte Navi, ove rimarrà almeno fino al 1738¹¹⁸. La famiglia di provenienza non era veronese, ma a Verona è comunque attestata per circa un secolo; già nel 1653 si registra infatti il cognome Scolari, riferito a un Andrea *quondam* Francesco, proprietario terriero che per "soldi dieci"¹¹⁹ acquistò la cittadinanza. I legami parentali di quest'ultimo con i tipografi in questione restano da chiarire¹²⁰; più stringenti sono invece i collegamenti con il calcografo bresciano Stefano Mozzi Scolari, attivo a Venezia nella parrocchia di S. Zulian dalla seconda metà del Seicento¹²¹. Al

Dalle Donne, suo *partner* lavorativo, è da intendere rappresentante della famiglia tutta. Resta il fatto che questa incongruenza, unita ai resoconti di Giuliani (pp. 89-90) e Riva (p. 344), lascia ancora aperta la questione.

¹¹⁵ Secondogenito nato nel 1593, porterà avanti l'azienda paterna a partire dal 1635. ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 273, estimo dell'anno 1635. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 90: "Francesco [...] cominciò a rianimar l'Arte, ed aver propria *Tipografia* intorno al 1639 in contrada S. Eufemia, col solito andazzo di cattivi tipi, e pessima carta".

¹¹⁶ Su Domenico cfr. ASVr, *Anagr. Contr. Prov.*, f. 457; *Antichi Estimi Provvisori, polizze d'Estimo*, reg. 82, c. 784. Su Antonio, venditore di "libri in stampa" in una bottega di proprietà comunale situata sotto la Loggia cfr. ASVr, *Anagr. Contr. Prov.*, f. 622. Si veda anche F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 82. Il problema dell'esistenza di una o diverse officine sotto lo stesso nome aveva attirato anche l'attenzione del Riva. Egli descriveva infatti i De Rossi (1590-1707) come una "Famiglia di stampatori che attraversa più di un secolo, nell'impasse degli studiosi attuali di discernere all'interno una o più officine". Vedi F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 353.

¹¹⁷ ASVr, *Dep. Prov. Anagr.*, b. XIII/301-335, anagrafe San Fermo, 1692, ripreso in D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, in "Miscellanea Marciana", vol. VII-IX, 1992-1994, pp. 207-225, p. 209.

¹¹⁸ In quell'anno risulta ancora affittuario dei Padri di san Fermo, come testimoniano alcune note di pagamento (di casa e bottega), in ASVr, *Dep. Prov. Anagr.*, b. XIII/308, anagrafe San Fermo (182 ducati) ripreso in D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento*, cit., pp. 211-212. E anche ead., *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, in *La provincia veronese e Arcole nella storia e nella cultura dell'età napoleonica*, Atti del convegno tenuto ad Arcole (15-16 novembre 1996), a cura di G. Volpato, Arcole, 1997, pp. 193-222, p. 209.

¹¹⁹ ASVr, *Antico Archivio del Comune, Estimi provvisori*, 1653, ripreso in D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 209.

¹²⁰ Si veda anche F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 118. La residenza di Andrea Scolari (e del figlio Giambattista) era situata in contrada S. Paolo, poco distante da Ponte Navi. ASVr, *Antico Archivio del Comune, Estimi Provvisori, Polizze d'Estimo Città 1653*, c. 58 (per Andrea, dichiarato "senza niuna professione") e *ivi*, *Polizze d'Estimo Città 1682*, c. 281 (per Giambattista).

¹²¹ Poliedrica figura di pittore, mercante (di stampe) e incisore specializzato soprattutto in carte geografiche e in riproduzioni pittoriche. Su Giuseppe Scolari si veda il profilo in L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona, 2013, pp. 110-111, con relativi riferimenti bibliografici. Ai tradizionali repertori ivi citati si aggiungano F. Novati, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo, 1907, p. 40; I. Schulz, *The printed plans and panoramic views of Venice*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 7, 1970, pp. 29, 62, 102-103, 105, 108-109, 182; G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, 1982, pp. 30, 81, 83, 88, 95, 104, 117; D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, Bologna, 1984, pp. 163, 265, 267. Nel suo saggio monografico Daniela Brunelli sposa l'ipotesi, già avanzata da M. Muraro e D.

1691 risalgono le sue volontà testamentarie, dalle quali si apprende che la direzione dell'officina lagunare era stata assegnata al garzone di fiducia Daniele Baschi per "assicurare la continuità produttiva della bottega"¹²², mentre ai nipoti residenti a Verona, eredi del fratello Giuseppe, lasciava beni pecuniari. Vista l'affinità professionale, predispose inoltre che i figli di Stefano potessero beneficiare del materiale proveniente dalla sua officina (matrici in rame e altri strumenti)¹²³. Tuttavia, data la giovanissima età dei figli del nipote "prediletto" (non avevano compiuto ancora il decimo anno) viene da pensare che la loro nomina in sede testamentaria fosse solo un cavillo formale per aggirare eventuali dissapori tra i parenti beneficiari. Inutile dire infatti che fu proprio l'omonimo veronese ad approfittare di questo prezioso legato. Un anno dopo la data del testamento, infatti, Stefano fa il suo ingresso nell'Arte dei Librai, Cartai e Stampatori. Per il primo decennio lavorò essenzialmente come cartai, il che spiega perché abbia potuto rivestire alcune alte cariche (massaro nel 1704, 1720, 1726; gastaldo nel 1710; ragioniere nel 1724¹²⁴) da cui librai e stampatori erano esclusi; in seguito abbracciò anche la carriera di tipografo, forse incoraggiato dall'eredità e dalla fama dello zio paterno¹²⁵.

Il maggiore dei suoi figli, Giuseppe, non tarderà ad affiancarlo nella gestione dell'azienda, traghettandola verso il nuovo secolo¹²⁶. Quest'ultimo esercitò anche la pratica incisoria, come testimoniano alcune interessanti tavole calcografiche; degna di nota è ad esempio la collaborazione con la Stamperia del Seminario di Padova, allora diretta da Giovanni Manfrè, per la pubblicazione nel 1714 de *La Maestà coronata componimento istorico-panegirico diviso in molti discorsi fondati sopra l'istoria della solennissima coronazione della sagrata immagine della Santissima Vergine Maria di Loreto della Giara in Verona*. Il volume, in quarto, vanta

Rosand (*Tiziano e la silografia veneziana del '500*, Vicenza, 1976, p. 150) che Stefano Mozzi Scolari fosse imparentato con un Giuseppe Scolari, silografo, attivo a Vicenza già nella seconda metà del XVI secolo, da cui potrebbe discendere anche il ramo veronese. Purtroppo tale supposizione non è avallata da nessun documento. Sulle origini bresciane di Stefano basti l'incipit del testamento conservato in ASVe, *Fondo notarile, notaio G. Bellan*, b. 110 (ripreso da Brunelli, p. 220, nota 19): "Io Stefano Mozzi Scolari quondam Domenico della terra di Calvisan diocesi di Bressa ora habitante in questa città in contrà di San Zulian [...]".

¹²² A. Pastore, *Testamenti in tempi di peste: la pratica notarile a Bologna nel 1630* in "Società e storia", 16, 1982, pp. 263-297, p. 279. Per via intuitiva il passaggio a Daniele Baschi (o Basello o Bazelli) era già stato ipotizzato da Schulz nel 1970 e da Cassini nel 1982: molte incisioni xilografiche dello Scolari infatti furono ristampate, dopo la sua morte, sotto il nome del suo garzone.

¹²³ ASVe, *Fondo notarile, notaio G. Bellan*, b. 110 (ripreso da Brunelli a p. 210, nota 23): "[...] Il residuo di tutti e cadauni miei beni mobili stabili capitali [...] stamperia, stampi di rame, et ogni altra cosa, che ho et in cadaun tempo, e modo mi potesse aspettar, tutto sia di Iseppo figliolo di Stefano Mozzi, mio nipote, ed il Francesco, e Stefano Sessa fratelli, tutti dovrà dividersi in tre parti. Doverano però goder detti miei beni unitamente insieme, senza far divisione, et morendo uno vedi nel altro, et in suoi figlioli in perpetuo". Da ASVr, *Dep. Prov. Anagrafe San Fermo*, 1962, b. XIII, n. 303-335 si apprende che Francesco e Stefano Sessa, fratelli di Giuseppe e figli della prima moglie, già non comparivano più nello stato di famiglia di Stefano Scolari.

¹²⁴ ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1.

¹²⁵ La fascia di reddito della sua attività si assestò su livelli minimi, con un apice massimo nel 1715. Tuttavia nel 1738, al momento della morte, la stamperia aveva abbastanza lavoro da permettersi di pagare due garzoni, Bartolomeo Caschi e Giovanni Bertoldi. D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 211, con un prezioso riferimento all'Archivio Storico della Curia Vescovile, da ora ASCVr, (tit. XVIII/I), reg. "Status Animarum", San Fermo al Ponte, 1739-1746. Sulle peculiarità della produzione Scolari si rimanda al cap. 1.2.1.

¹²⁶ Figlio primogenito di prime nozze (con Maddalena Salvador), seguito dai fratelli Santo (1687-1744) e Domenico (1692-1717), nel 1718 Giuseppe divenne confratello dell'Arte in seguito a qualche complicità legale. In quell'anno infatti viene indicato "entratto con sua Prova doppofato Causa". Cfr. ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1.

infatti quattro tavole ripiegate (di formato *in folio*) firmate da Alessandro Dalla Via (veronese di stanza a Venezia), Andrea Zanoni (padovano) e, appunto, Giuseppe Scolari. A lui spettano nello specifico *Il trionfo di Maria*, realizzato – secondo l'iscrizione in calce – “Verona 1709”, e la rappresentazione della cerimonia d'incoronazione della Madonna di Loreto (già in Santa Maria della Ghiara) presso San Nicolò, predisposta su disegno dello Zanoni (1669-1730) (**figg. 1-3**). La presenza dell'architetto patavino a Verona è attestata dal 1697, anche se pare probabile che il trasferimento in città sia avvenuto in contemporanea a quello del padre Antonio, ovvero nel 1692¹²⁷. Proprio a loro era stato affidato, guarda caso, l'allestimento dell'apparato nella chiesa teatina, voluto nel 1709 dal confratello Giovan Battista Barziza in occasione della festa mariana¹²⁸.

Nell'imponente edizione Berno *Del Palazzo de Cesari* (1738) troviamo invece una tavola ripiegata con la *Scenographia Domus Caesarum Palatinae*, delineata da Francesco Nicoletti da Trapani (a Roma) nel 1729 e incisa ancora una volta da Giuseppe (a Verona) certamente prima del '34, anno della sua morte (cfr. **fig. 128**). Non si esclude che essa circolasse in maniera autonoma prima di essere inserita nel volume *in folio* del Bianchini, destino peraltro piuttosto comune alle stampe di grande formato. Fu forse anche per tale peculiare disposizione figurativa che egli potrebbe aver deciso di separarsi dal padre e aprire un'autonoma bottega in contrada S. Lorenzo, la cui attività sembra però sia stata bruscamente sospesa in seguito alla sua prematura scomparsa, e lasciata ad eredi non meglio specificati¹²⁹. Dello stesso parere non è Daniela Brunelli, secondo cui Giuseppe non aprì mai un'officina distinta, ma si limitò a spostare la propria residenza in un altro quartiere urbano (continuando a prestare servizio presso il padre)¹³⁰. A tal proposito, si registra un'impasse di sottoscrizioni difficile da sbrogliare, dal momento che

¹²⁷ Le sue competenze di pittore, quadraturista, scenografo e restauratore dovettero procurargli una certa fama, benché ad oggi le uniche fonti al riguardo siano Dal Pozzo e Zannandreis. Non si esclude che Giuseppe possa aver appreso le proprie abilità grafiche nella scuola privata di architettura e disegno che lo stesso Zanoni aveva aperto in città. A tal proposito si veda la scheda di P. Rigoli in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, 2 voll., Verona, 1988, II, pp. 258-260, e lo studio di S. Marinelli, *Andrea e Giovan Battista Zanoni* in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, cit., pp. 335-337. Si noti come la sostanza formale e contenutistica de *La Maestà coronata* siano palesemente veronesi, fatta eccezione per il luogo di pubblicazione. A influire sulla scelta del tipografo fu forse l'architetto padovano, complice anche l'assenza a Verona di una vera e propria stamperia seminariale.

¹²⁸ Per una descrizione dell'apparato si rimanda a G. B. Barziza, *L'apparato fattosi nella Chiesa di S. Nicolò di Verona per l'incoronazione della B. Vergine della Giara seguita li 3 nov. 1709*, Verona, P. A. Berno, s.d.; id., *L'Arca incoronata. Considerazione sopra l'Apparato di San Nicolò di Verona fatto per l'incoronazione della B. Vergine della Giara nell'istessa Città*, Verona, fratelli Merlo, 1710; utile l'analisi documentaria di P. Rigoli, *Le feste per l'incoronazione della Vergine di Loreto (Chiesa di San Nicolò, 1709) con un'appendice su altri “magnifici apparati” a Verona tra Seicento e Settecento* in “Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona”, ser. 6, vol. 35 (1983-1984), pp. 242-266. Si vedano anche P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., p. 249, 258-260 e F. Mancini, M. T. Muraro, E. Polovedo, *I teatri del Veneto*, 4 voll., Venezia, 1985-1996, II, *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, 1985, pp. 8-9.

¹²⁹ La data di morte con l'indicazione dell'età (50 anni) si ricava da una “*Tutela simul curaria*” del 23 luglio 1734, rogata dal notaio P. P. Bonamico. Si veda ASVr, *Fondo Notarile* b. 2026/419 ripreso in D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento*, cit., p. 220. Giuseppe aveva sposato Rosalba Canova, che nel 1712 gli diede il primogenito Francesco, seguito nel 1717 da Santo e nel 1726 da Maddalena. Giuseppe muore il 5 luglio del '34; probabilmente tra gli eredi indicati, oltre a Francesco (allora diciottenne), vi saranno stati i garzoni di bottega.

¹³⁰ *Ivi*, p. 209.

nel 1738 anche Stefano viene a mancare. Le diciture tipografiche cominciano a stabilizzarsi solo a partire dagli anni '40 nella forma *standard* “Eredi Stefano Scolari”¹³¹.

Tra l'anonimato degli epigoni emergerà, dal 1748 (ma ufficialmente dal '52) al 1759, la figura di Alessandro, giovane fratellastro di Giuseppe (e come lui dilettante incisore), nato dalle seconde nozze di Stefano con Orsola Sempreboni e immatricolato senza aver sostenuto la prova d'entrata, in quanto orfano e quindi automaticamente “figliolo dell'Arte”¹³². Già il padre aveva predisposto per via testamentaria che la seconda moglie divenisse usufruttuaria della bottega (senza “facitura d'inventario”¹³³) e il figlio Alessandro successore universale dopo la morte di lei¹³⁴. Attorno al 1748 egli pubblica alcuni libelli in quarto dal contenuto agiografico (talvolta con ritratti in antiporta, anonimi e di fattura assai modesta) che risultano particolarmente interessanti in quanto, oltre alla nota classica “Nella Stamperia d'Alessandro Scolari” presentano un duplice toponimo: Roma e Verona¹³⁵. Tale ricorrenza fa pensare a una doppia piazza commerciale, almeno per questi testi dalle basse pretese economiche. Il '49 vede uscire non solo i primi due volumi delle citate *Notizie storiche delle chiese di Verona*, ma anche il meno noto *Rito per armare*, breve scritto (senza dedica) che ricostruisce il cerimoniale d'investitura all'Ordine di Nostro Signor Gesù Cristo, di cui è riprodotta in antiporta l'insegna araldica (delineata da Heylbrouck e incisa da Urbani). Colpisce anche la piccola vignetta in testa al frontespizio (**figg. 4-4 bis**) raffigurante i santi martiri Fermo e Rustico e verosimilmente incisa dallo stesso Alessandro, che dimostrerebbe dunque un'impegno – pur mediocre nei risultati – a trecentosessanta gradi¹³⁶. Con la morte di quest'ultimo (appena quarantenne), la bottega risulta nuovamente gestita da garzoni esterni alla famiglia, “eredi” sulla carta, che appongono alle poche edizioni congedate il tradizionale marchio di fabbrica¹³⁷. Pure a Settecento inoltrato la produzione di questa tipografia non toccherà vette di stile e gusto, soprattutto per ciò che concerne le illustrazioni (rarissime e il più delle volte xilografiche); merita però un certo

¹³¹ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 123.

¹³² *Ivi*, p. 120. Nel 1708 Stefano Scolari rimase vedovo e si risposò, poco dopo, con Orsola Sempreboni (1682-1756) da cui ebbe altri figli, tra cui, per ultimo, Alessandro. Nel 1759 sarà ancora stimato nei pressi di “S. Fermo e Rustico al Ponte” per una dadia di 14 troni complessivi. ASVr, *Antichi Estimi Provvisori*, Arti, f. 803.

¹³³ ASVr, *Fondo Notarile*, notaio P.P. Bonamico, b. 2027/701 (citato in D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento*, cit., pp. 209 e 220). L'assenza dell'inventario ci priva purtroppo in partenza di notizie sullo stato patrimoniale dell'azienda.

¹³⁴ *Ibidem*. Stefano dispone inoltre che il cognato Giuseppe Sempreboni, fratello di Orsola e arciprete di San Giovanni in Valle sia nominato “curatore” dei nipoti Luigi e Maddalena, figli (oramai orfani) di Giuseppe Scolari e ancora giovanissimi d'età.

¹³⁵ La presenza del doppio toponimo è assai curiosa ed accomuna almeno quattro edizioni visionate, relative alla biografie di due santi e datate 1748: *Ristretto della vita di San Giuseppe da Leonessa*; *Compendio della Vita, Virtù, e Miracoli di San Giuseppe da Leonessa* (con ritratto in antiporta), *Compendio della Vita, Virtù, Martirio e Miracoli di San Fedele da Sigmaringa Svevo* (con ritratto), *Vita di San Fedele da Sigmaringa Svevo*. Allo stesso anno va inoltre ascritto il *Breve e divoto esercizio per la novena di Santa Francesca Romana. Oblata della Congregazione di Mont'Oliveto, dell'Ordine del Patriarca S. Benedetto* (con ritratto in antiporta delineato dal Balestra), edita dallo Scolari a Pavia e Verona.

¹³⁶ La sigla in calce sulla sinistra potrebbe infatti intendersi come una “A. S.”, salvo riconoscere che la prima astina della vocale appare alquanto consunta, tanto da far pensare anche alle iniziali “I. S.”. Ad ogni modo il rame era stato stampato (e poteva forse essere riutilizzato per usi “sciolti” dall'ambito librario) presso la bottega di ponte Navi, come attesta l'indicazione “In Verona per Alessandro Scolari”, perfettamente leggibile in basso a destra.

¹³⁷ La marca più utilizzata consisteva nell'immagine di un'arca e una colomba con rami d'ulivo, accompagnati dalla scritta “*signum foederis*”.

interesse la costante riservata alle immagini devozionali, inserite in un preciso circuito commerciale, come si dirà più avanti (cap. 1.2). Tale mercato, tra alti e bassi, continuerà fino al 1774 quando nel Libro dei Confratelli si attesta che l'ultimo esponente, Stefano (notificato cartaio da almeno quattro anni)¹³⁸, “ha cambiato città”¹³⁹. Si conclude così, con una curiosa ripetizione onomastica, la stirpe tipografica degli Scolari; dopo tale data infatti questo patronimico, pur presente negli Estimi cittadini, non sarà più associato a nessun cartaio, libraio o stampatore.

Una tipografia che più di altre rivelò capacità di adattamento al succedersi delle competenze editoriali e al mutare della sensibilità estetica, è quella della famiglia Berno. Essa costituisce una sorta di *trait d'union* tra la fine del Seicento e la prima metà del secolo successivo; è per questo motivo che si è deciso di ripartirne la trattazione, considerando come data-cerniera il 1718, anno in cui la “vecchia” stamperia fu rinnovata. Il capostipite risponde al nome di Giovanni, originario di Vicenza, dove esercitava il mestiere già dal 1670¹⁴⁰. Nonostante l'assenza di testimonianze certe, il Giuliani fissa al 1698 il suo spostamento a Verona, città in cui (sempre secondo l'erudito) avrebbe aperto una tipografia in contrada S. Quirico¹⁴¹. Un importante *terminus post quem* documentario di cui si dispone a riguardo è il 1692, data in cui risulta ancora allibrato nel capoluogo berico¹⁴². I primi frutti scaligeri si colgono proprio a partire dall'anno segnalato dal canonico Giuliani; escono infatti, quasi in contemporanea, *L'espertazione delle brame universali* dell'Anti, *Il Trionfo della Divina Provvidenza sul trono della confidenza di S. Gaetano* e *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo* del Bagatta (quest'ultimo con antiporta calcografica; cfr. **fig. 45**). L'ingresso tra gli Stampatori veronesi con regolare pagamento delle imposte è attestato invece dal 1707¹⁴³, a carriera iniziata. Entro il primo decennio del secolo infatti egli aveva all'attivo almeno una quindicina di testi, prevalentemente di carattere religioso, non senza qualche interessante concessione alla poesia e al dramma

¹³⁸ Si tratta del primogenito di Alessandro, avuto dal matrimonio con Lucrezia Vanzi (1719-1763). Nel 1763, anno di morte della moglie, nella stessa casa sono notificati, in ordine d'età, Stefano (20 anni), Giacomo (19), Marianna (14), Orsola (12), Cristina (7). Si veda ASVr, *Stati d'anime senza anno*, in F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 126-127. Nel 1770 Stefano Scolari risulta registrato come ragioniere; si veda ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1.

¹³⁹ ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1. Stefano compare nell'elenco dei matricolati a partire dal 1770, benché negli anni successivi continui l'ambigua dicitura “eredi Scolari”, declinata al singolare (“erede Scolari”) nel fatidico '74.

¹⁴⁰ Per riferimenti sulla famiglia Berno si veda F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 129. Tra le edizioni vicentine (una trentina circa) risulta a volte associato con tale Angelo Bontogonale. A. Colla, *Tipografi, editori e librai*, in F. Barbieri, P. Preto (a cura di), *Storia di Vicenza*, vol. 3/II *L'età della Repubblica Veneta (1404 – 1797)*, Vicenza, 1990, pp. 109-162, p. 131. Si segnala inoltre la svista di Alfredo Cioni che nella scheda del *Dizionario Biografico degli Italiani*, (vol. 9, 1967, *ad vocem*, pp. 378-379) presenta Giovanni Berno come “veronese”.

¹⁴¹ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., 92: “Certo è però che negli ultimi anni del Secolo sorgeva un nuovo *Tipografo*, e fu Giovanni Berno. Piantava egli i suoi Torchi nella contrada di S. Quirico nel 1698, con migliori auspici degli altri, e promettendo quell'avanzamento nell'Arte sua, che vedremo attuato nel vegnente Secolo”. Da un confronto archivistico (elenchi dei morti cittadini), tuttavia, egli risulta residente nella parrocchia di SS. Apostoli e solo dal 1706 nella parrocchia di S. Quirico. ASVr, *Ufficio Sanità*, regg. 62-64, in F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 129. L'incongruenza in realtà è solo apparente perché nulla esclude che il Berno potesse avere residenza nella parrocchia di SS. Apostoli e bottega in S. Quirico.

¹⁴² Archivio di Stato di Vicenza (d'ora in avanti ASVi), *Estimo*, b. 584 ripreso in F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 129, n. 60.

¹⁴³ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4.

teatrale. Tra essi ricordiamo le *Conclusioni d'amore* del giovane Scipione Maffei, pubblicate nel 1702, quasi a fare il verso alle cinquanta pronunciate nel 1658 dal Tasso nell'accademia ferrarese¹⁴⁴; nonostante il suo autorevole autore, il libello non si distingue per particolare eleganza tipografica, rivelando anzi un gusto ancora acerbo per le impaginazioni, con sommarie testate xilografiche e approssimative composizioni di caratteri¹⁴⁵.

Ben presto Giovanni sarà affiancato dai figli Francesco e Pierantonio (o Pietro Antonio): il primo, immatricolato nel 1709, sospenderà la collaborazione nel 1715, quando risulta ufficialmente “casso dell'Arte”¹⁴⁶, mentre il secondo riuscirà con successo a condurre l'attività di famiglia fino alla metà del Settecento. Dal 1711 (allora ventiquattrenne) si associò infatti al padre, specializzandosi in qualità di libraio¹⁴⁷ e permettendo così all'azienda Berno di essere autonoma e operativa su entrambi i fronti, della stampa (prerogativa di Giovanni) e della vendita. I contatti e le frequentazioni con la città berica non vennero mai meno, come testimoniano i non pochi titoli che recano ancora tale toponimo – fino almeno al 1752¹⁴⁸. Dal 1718 fa inoltre ingresso il figlio più giovane, Giacomo, registrato quale “libraio in piazza”¹⁴⁹.

Quell'anno rappresenta un vero spartiacque (reale e simbolico) per le sorti della bottega, rinnovata e trasferita in Via dei Leoni, come ci informa l'indicazione topografica che da lì in poi tornerà sistematicamente in sede frontespiziale. Le precisazioni “Nova Stamperia” o “Nova Typographia” spesso utilizzati sottolineano volutamente lo scarto tra la gestione passata e quella presente. Ne rende conto anche il Maffei, allorché, in difesa della propria patria, nel *Giornale de' Letterati d'Italia* scrive:

¹⁴⁴ *Opere di Torquato Tasso in verso ed in prosa*, vol. II, Venezia, 1835, pp. 897-898; cfr. G. Benzoni, *Scipione Maffei e il mondo delle Accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G.P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 241-257, p. 242.

¹⁴⁵ Si veda S. Maffei, *Conclusioni d'amore proposte a sostenersi nell'Accademia Filarmonica dal marchese Scipione Maffei, Pastor Arcade ed Accademico della Crusca*, Verona, G. Berno, 1702. Il piccolo testo di trentadue pagine, verosimilmente finanziato dallo stesso Maffei, consiste in cento tesi sull'amore da declamarsi pubblicamente. A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento. “Evoluzione del gusto”*, in “Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXXVIII (CLXIII), 1986-87, pp. 282-299, p. 286: “L'opuscolo [...] esemplifica lo stato della stampa veronese nei due primi decenni del Settecento: rari i libri, smilzi, di composizione e stampa inaccurata [...], scarsi i margini, carta dozzinale. Due conferme se ne traggono: l'una sullo stato economico delle poche imprese tipografiche – mancano investimenti, i caratteri logori non vengono sostituiti, le iniziative editoriali sono quasi del tutto trascurate; l'altra sull'esecuzione tecnica: l'impostazione è stanca, priva di fantasia, lavoro di pura routine.”

¹⁴⁶ ASVr, *Libro de' Confratelli dell'Arte de' Cartari*, reg.1, 1686-1799; paga la sua ultima dadia all'Arte nell'agosto del 1715. Nel 1738 viene registrato nella contrada di S. Maria in Chiavica quale “Francesco Berno q. Giovanni di anni cinquanta”, sposato con una donna di vent'anni più grande. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 130-131.

¹⁴⁷ Negli anni successivi (1715-1717) Pietro Antonio è registrato quale contribuente delle cifre più alte per la categoria dei librai, mentre invece il padre Giovanni pagava le dadie più basse tra gli stampatori. Questo dimostra l'orientamento dell'azienda nei primi tre lustri del secolo. Si veda ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4, ripreso anche in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 131.

¹⁴⁸ L'ultima opera vicentina attestata è L. Barbieri, *Nuovo saggio di metafisica e di fisica generale del co. Lodovico Barbieri parte prima*. Il nome di Pietro Antonio tuttavia non compare mai negli estimi della città berica; negli anni 1692, 1744 e 1751 la stamperia risulta sempre intestata a Giovanni. Se nel primo caso si tratta del padre, nel secondo e terzo caso invece ci si riferisce al figlio di Pierantonio, nato nel 1719 e stimato negli elenchi ecclesiastici veronesi del 1739 e 1740 (non più compreso nei successivi, forse in virtù del trasloco). F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 130; A. Colla, *Tipografi, editori e librai*, cit., pp. 136-140.

¹⁴⁹ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 132 (e relative note d'archivio).

Pierantonio Berno, che ha qui messa in piedi una nuova stamperia, di assai buoni caratteri d'ogni genere, anche greci, da questo componimento [l'*Arsinda*] ha dato a suoi lavori principio, stampato l'anno 1719 [...] ¹⁵⁰.

Il rinnovamento dunque non riguardò solo i locali, ma coinvolse anche aspetti alla base di più alte potenzialità editoriali, come ad esempio l'acquisto di materiali tipografici, caratteri latini – a rimpiazzare i consunti – e greci, per ampliare le iniziative di stampa. Ad agevolare l'intraprendenza del nostro, secondo la ricostruzione di Giovan Battista Carlo Giuliani, sarebbero state inoltre alcune “gagliarde protezioni” ¹⁵¹ dall'alto, *in primis* gli eruditi monsignori Gian Francesco e Giacomo Muselli e il conte Ottolino Ottolini (quest'ultimo addirittura finanziatore di duemila scudi) ¹⁵².

Sarà dunque da qui, da questa moderna officina coordinata da Pierantonio – unico erede dopo la morte di Giovanni (1725) – che inizia una nuova stagione, scandita da colossali imprese editoriali alternate ad agili libretti, mai disadorni. Pienamente in linea con il brulicante panorama culturale primo-settecentesco di cui sarà uno dei protagonisti più vivaci, sulle edizioni illustrate del Berno si tornerà a più riprese nel secondo capitolo.

1.1.2 Tre secoli di stampa camerale, *ex typographia merulana*

[...] seguitavano i Fratelli Merlo le loro meschine stampe, continuando sino quasi al tramonto del Secolo ad essere Tipografi Camerali. [...] Le Civili Magistrature per assottigliare le spese si giovarono quasi sempre de' loro torchi: pagavan poco, ed il lavoro così continuo non dava lievito o sprone ad eleganza e correttezza: fruttava guadagno guarentito, e basta.

(G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*)

Un paragrafo a parte merita la tipografia “più salda” ¹⁵³ – come la definì Giuliani – e anche “la più ardua da istruire” ¹⁵⁴ – per Riva – che Verona abbia mai avuto. Benché le edizioni illustrate congedate dalla famiglia Merlo siano alquanto ridotte e spesso non brillino per cura compositiva, non si può infatti prescindere da questa vera e propria stirpe che seppe attraversare

¹⁵⁰ *Giornale de' Letterati d'Italia. Tomo trentesimoterzo parte seconda*, Venezia, G. G. Hertz, 1722, p. 551.

¹⁵¹ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 100.

¹⁵² *Ivi*, pp. 100-101: “I due Mons. Gian Francesco e Giuseppe Muselli, succedutisi nell'Arcipretura della Cattedrale, dopo segnatamente la scoperta dei Codici ne' Chiostrì del Canonico (1713), eransi fatti promotori d'ogni più bella impresa, che tornasse a prò degli studi. [...]. Ai marchesi Arcipreti Muselli si aggiunse altro Mecenate, il Co. Ottolino Ottolini, del medesimo spirito acceso, e fornito pur egli di largo censo. Nell'Elogio, che di questo nostro ch. Cavaliere die' in luce l'Ab. Pellegrino Lombardo, è detto come ben 2000 scudi ei largisse ad un *Tipografo Veronese*, per aiutarlo in una sua grande impresa”. Non è chiaro se il finanziamento fosse per le spese di “ristrutturazione” o piuttosto legato ad alcune iniziative inauguranti la nuova stamperia, come ad esempio il *De vita et moribus S. Ignatii Lojola* (1719) di Giovanni Pietro Maffei, ricordato anche dal discendente Scipione nel *Giornale de' Letterati d'Italia* (t. XXXIII, parte II, p. 552).

¹⁵³ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 86.

¹⁵⁴ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 351.

indenne quasi due secoli di storia (dal 1614 al 1804), facendosi portavoce della funzione più “bassa” della comunicazione a mezzo stampa, forti della buona remunerazione garantita dalla pratica camerale. L’ampio arco cronologico coperto imporrebbe, a rigor di logica, una trattazione per secoli divisi; tuttavia, considerata la qualità e la quantità dei testi corredati di tavole, nonché le inalterate abitudini d’impaginazione e composizione, si è preferito esaurirne di seguito, in sintesi, l’intera vicenda seicentesca e settecentesca. Sull’incessante attività esercitata dai Merlo a cavallo tra i due secoli scrive, nel 1739, il Maffei:

[...] a memoria nostra stampatore non c’era alcuno fuorché il Camerale¹⁵⁵.

Ripercorrendone la genealogia su base documentaria, emerge come la loro città d’origine sia un centro dalla forte tradizione tipografica e comunemente associato ai Remondini: Bassano del Grappa. Proprio da qui proviene il fondatore del ramo veronese, Bartolomeo, figlio di Bernardin Merlo da Bassano, nato nel 1582¹⁵⁶. Prova ne sia lo stemma, ivi attestato, con l’omonimo uccello posto “nell’incavo centrale dello scudo ovale [...], posato sulla partizione del primo troncato, che rappresenta in maniera parlante il cognome della famiglia”¹⁵⁷. Trasferitosi in una data non meglio precisata nell’entroterra scaligero, la formazione di Bartolomeo si svolse sotto l’insegna dei Dalle Donne, dinastia di librai ben nota a Verona, la cui bottega era ai tempi gestita da Francesco, stampatore ufficiale del Comune dal 1593¹⁵⁸. Come spesso accade, le dinamiche matrimoniali sono in grado di accelerare gli eventi, e così fu per il Merlo che, nel 1604-05 circa, sposò Anna Dalle Donne, figlia del suo “maestro” Francesco¹⁵⁹. Rimasto vedovo (e senza figlio alcuno) già nel 1605, mantenne però i legami acquisiti con i Dalle Donne, oltre che per ragioni affettive anche per necessità lavorative. Fu così che il giovane tipografo entrò un po’ alla volta a pieno titolo nella cerchia dell’ambiente editoriale veronese; a dimostrarlo è il testamento del suocero, al quale fu presente assieme ad altre figure del settore, quali “Giorgio Librario q. Sebastiano de Discipulis de contrada Mercato Novo, Dioniso libraro q. Zenone de Philiberijs de

¹⁵⁵ S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornale de’ letterati d’Italia*, Verona, J. Vallarsi, 1739, V, p. 240.

¹⁵⁶ F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 16. L’anno di nascita di Bartolomeo si ricava da alcuni fogli d’archivio datati 1614 in cui è citato quale “*librarius quondam Bernardini anni 32*”. Si veda ASVr, *Anagrafe del Comune*, reg. 448.

¹⁵⁷ *L’Archivio di pietra. Il lapidario del Museo Civico*, catalogo a cura di L. Alberton Vinco da Sesso, G. Petoello, Bassano del Grappa, 2003, n. 109. Come nota F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 16, lo stesso stemma è riportato anche nell’edizione del *Pastor Fido* del 1642. Non paiono invece altrettanto convincenti i dubbi in merito all’origine ebraica della famiglia. A tal proposito si rimanda ancora a F. Formiga, pp. 22-24.

¹⁵⁸ Sulla tipografia Dalle Donne si vedano G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., pp. 65-68 e F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., pp. 344-346. Su Francesco Dalle Donne F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 85 con relativi riferimenti documentari: nel 1595 risulta stimato nella contrada Isolo di Sotto, a nome del fratello Sebastiano, col quale è allibrato fino al 1603, seppure fosse censito come libraio anche in S. Maria Antica. Dal 1569 insieme ai fratelli Giovanni e Sebastiano aveva ottenuto dal Comune di Verona un finanziamento di due ducati al mese (da investire in stampe), per divenire, l’anno successivo, stampatori camerale; dal 1574 aggiunsero la qualifica di stampatori episcopali (al servizio di Agostino Valier). Dopo la morte di Giovanni (1582) e Sebastiano (1593), fu proprio Francesco, il più giovane dei tre fratelli, a proseguire l’attività familiare, almeno fino al 1605, come testimoniano le sottoscrizioni degli ultimi testi.

¹⁵⁹ La data del matrimonio non è certa, ma ricavabile dal testamento del padre di Francesco Dalle Donne, che nel 1606 cita Bartolomeo quale suo genero. ASVr, *Ufficio del Registro, Testamenti*, m. 203, n. 56, ripreso in F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 17. È interessante inoltre notare che Anna, figlia di Francesco e consorte del Merlo è la cugina omonima di Anna Dalle Donne, sposa di De’ Rossi.

contrada S. Benedetto, egregio Gio. Batta librario q. Domenico de Marinis de contrada Giovanni in Valle”¹⁶⁰. Secondo le disposizioni di Francesco, al genero sarebbero spettati 150 ducati di saldo per il decennale servizio prestato alla bottega, 350 ducati grossi di eredità della defunta consorte e, in più, altri 500 ducati da investire in attività commerciali (auspicabilmente, nella sua stessa libreria¹⁶¹). Incoraggiato e invogliato da tale cospicuo lascito, Bartolomeo divenne quindi socio dell’azienda familiare; la progressiva emancipazione all’interno della bottega è ricostruibile grazie alle svariate marche tipografiche, all’inizio legate esclusivamente alla casa Dalle Donne, poi sempre più “svincolate”, verso veri e propri *signa* autonomi¹⁶². Se infatti nella *Seconda parte delle rime piacevoli* di Alessandro Allegri (1607) troviamo la dicitura ibrida “per Bartolamio Merlo dalle Donne”, sarà solo a partire dal 1609 che egli cominciò a sottoscrivere in modo indipendente¹⁶³. Un lustro più tardi circa, nel 1614, lo troviamo finalmente censito come libraio nel quartiere di S. Maria Antica, assieme alla seconda moglie Paola Cicognin, dalla quale aveva avuto due figli¹⁶⁴; inizierà però la carriera di ufficiale “stampatore camerale” solo a partire dal 1621¹⁶⁵, per risultare poi indicato come “impressor” nel 1625¹⁶⁶.

A impedirci di sbrogliare del tutto le tappe del suo *iter* (che furono per certo meno brusche di quanto sembrano) è il mancato reperimento della nomina a Camerale all’interno della fitta documentazione archivistica. A tal proposito possono comunque venire in aiuto alcuni decreti del Consiglio dei XII e L secondo i quali già nel 1606 era volontà condivisa assegnare alla tipografia in questione la responsabilità della stampa pubblica¹⁶⁷, in naturale prosecuzione con

¹⁶⁰ ASVr, *Ufficio del Registro, Testamenti*, m. 203, n. 56, ripreso F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 85-86. Si vedano anche F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 17 e D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, in G. Volpato, *La provincia veronese e Arcole nella storia e nella cultura dell’età napoleonica*, Atti del convegno tenuto ad Arcole (15-16 novembre 1996), Verona, 1997, pp. 193-222, pp. 198-200.

¹⁶¹ F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 17 e nota 24. Era stata nominata usufruttuaria dell’officina Dalle Donne la vedova di Francesco, Laura Scanzadori (chiamata anche Manzadora). Secondo le disposizioni del marito, ella avrebbe dovuto tenere il genero come socio, investire il lascito di 700 ducati e dividere con lui l’utile dell’attività. Cfr. ASVr, *Ufficio del Registro*, testamenti, m. 203, n. 56.

¹⁶² Dal 1606 utilizza caratteri e marche tipografiche d’appartenenza Dalle Donne. Si veda in merito L. Carpanè, M. Menato, *Annali della tipografia veronese*, cit., I, p. 32, nota 78. E anche F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 87-88.

¹⁶³ F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 18. Bartolomeo esordisce con una propria marca tipografica nella *Parte presa nel Maggior Consiglio in materia de compromessi* del 1609.

¹⁶⁴ ASVR, *Anagrafi del Comune*, reg. 448 (1614) trascritto per esteso in F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., pp. 18-19. Giovan Battista Merlo nasce proprio nel 1614 e a quella data non risulta ancora stimato, diversamente da quanto si ricava da ASVR, *Anagrafi del Comune*, reg. 449 (1625) in cui è registrato, per l’appunto, “Giobatta – anni 11”, insieme agli altri sette fratelli. La famiglia abitava nel quartiere di S. Marco e pagava l’affitto a un veneziano (messer Batta Costà). Tuttavia l’attività di Bartolomeo continuava a svolgersi nel “quartier generale” dei Dalle Donne; non si esclude, come suggerito dalla stessa Formiga, che il Merlo gestisse anche una seconda bottega in san Marco, magari preposta alla semplice vendita dei libri stampati in S. Maria Antica, in virtù della posizione strategica, attigua alla “*Domus mercatorum*”.

¹⁶⁵ L’anticipazione all’anno 1621 rispetto al 1623 indicato dalla Errico spetta a Federica Formiga che riconosce il nuovo ruolo in una *Supplica di Alessandro Radice sopra la regolazione dell’Adige*, stampata “in Verona, per Bortolamio Merlo, stampator camerale”, proprio nel 1621. Si tratta in ogni caso di una formalizzazione perché Bartolomeo era già noto come stampatore di testi pubblici a partire dal 1606. Si veda F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 21, nota 42, pp. 267-268 (appendice I).

¹⁶⁶ F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 20.

¹⁶⁷ *Ibidem*. Sulle possibili motivazioni (legate all’incendio del 1723) *Ivi*, p. 21. A conferma di una pre-datazione della mansione che i Merlo tennero e trasmisero di generazione in generazione è la richiesta messa per iscritto dagli

quanto assolto in passato dai Dalle Donne. E ancora, a conferma di un ruolo che probabilmente Bartolomeo già svolgeva (prima ancora che gli estimi lo consacrassero) sembrerebbero essere i numerosi resoconti ufficiali (deliberati dal 1606 al 1621) dei pagamenti per determinate pubblicazioni, che in alcun modo potremmo definire “letterarie”¹⁶⁸.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1647¹⁶⁹, il testimone passò a Giovanni Battista, terzogenito nato nel 1614 dal matrimonio con Paola Cicognin, già attivo dal 1633 con alcune stampe a proprio nome. Le sottoscrizioni ai testi recano una dicitura variata nella forma, ma non nella sostanza: “*apud fratres Merulos*”, “*Typis Merulanis*”, o volgarmente, “Per Gio: Battista e fratelli Merli”¹⁷⁰. Se ne deduce che la tipografia era stata ereditata dai tre fratelli Giovan Battista, Bernardino e Giacomo (gli ultimi due avuti dalla terza moglie Bartolomea)¹⁷¹. Nel 1655 ottennero il titolo di “Stampatori Camerali”, soggiacendo all’obbligo di depositare copia di ogni stampa presso i provveditori del Comune. Tre anni dopo però (1658) fu emanato un atto di divisione – ufficializzato nel 1661 – in base al quale l’unico intestatario risultava essere Giovan Battista; in esso viene indicato altresì il valore della stamperia e dell’annessa bottega, con una descrizione dettagliata degli incassi provenienti dalle diverse attività¹⁷². Non è da accantonare l’ipotesi di Franca Maria Errico, che attribuisce al più giovane dei fratelli, Giacomo, la gestione – più semplice – della sola libreria, mentre Bernardino pare meno interessato ad attività propriamente tipografiche giacché immatricolato in qualità di cartaiolo (documentato dal 1686 al 1702)¹⁷³. Questo spiegherebbe come mai anche dopo la partizione ufficiale dei beni a favore di uno dei figli la dicitura dei testi pubblicati confessi ancora una conduzione “familiare”.

Giovan Battista è senza dubbio degno erede dello “*sprint*” editoriale paterno, di cui porta avanti l’impiego camerale e, dal 1654, quello di stampatore episcopale al servizio soprattutto di Sebastiano Pisani¹⁷⁴. Le fortune economiche del periodo sono testimoniate anche dalla presenza

eredi, nel 1655, di continuare l’incarico paterno; incarico che, a loro dire, il padre svolgeva a beneficio della comunità da più di quarant’anni.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 21. Purtroppo questa documentazione si presenta spesso elusiva, limitandosi alla formula *standard* del saldo “*pro illius/eius mercede*”. Non ci è dato dunque sapere per quale tipo di stampa e per quante copie il tipografo venisse remunerato. L’unica eccezione è il pagamento del 30 gennaio 1610 per la stampa della *Tariffa delle carni* e il *Proclama sul Lago di Garda* (di cui però non si sono trovate pubblicazioni cartacee, precludendoci anche in questo caso la possibilità di valutare quanti mesi passassero tra l’attività svolta, l’istanza di compenso e il saldo vero e proprio).

¹⁶⁹ Archivio della Curia di Verona (da qui in avanti ACVr), *Registro dei Defunti della parrocchia di Santa Maria Antica 1629-1742*, c. 25 r, ripreso da F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 24 nota 57.

¹⁷⁰ Tali modalità “cumulative” di sottoscrizione sono attestate nell’arco cronologico 1633-1685.

¹⁷¹ ASVr, *Polizze*, 1653, reg. 30, cc. 84v-85v, ripreso in F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., pp. 25-26. A quell’anno il reddito dei fratelli era pari a soldi 9, destinato a crescere nei mesi a venire.

¹⁷² Sulla parabola della bottega si veda ancora una volta la ricostruzione (avallata da documenti d’archivio) di F. Formiga *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., pp. 25-30 e 268-273. L’atto notarile del 1661 (da ASVr, *Fondo notarile*, notaio Francesco Ferro, f. 5081, n. 1046), interamente trascritto dalla studiosa, è indizio fondamentale anche se purtroppo non fornisce l’elenco integrale del materiale tipografico a disposizione della bottega, né tantomeno il numero dei libri in vendita o eventualmente conservati in magazzino.

¹⁷³ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 89-90. Come si apprende da ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1, entro quell’arco cronologico Bernardino ricoprì alte cariche all’interno dell’Arte (massaro, gastaldo, ragioniere e perito).

¹⁷⁴ “Gio Batta Merlo stampator camerale quondam Bartolomeo” veniva chiamato in una nota d’affitto “di casa et bottega alla Casa di Pietà” del 1666. Da qui si apprende anche che era sposato con Antonia Badile (più giovane di vent’anni) e che da lei aveva avuto due figli, Alessandro e Barbara, rispettivamente di 8 e 6 anni. ASVr, *Anagrafi*,

di due aiuti “extra” all’interno della tipografia, ovvero del garzone Giovan Battista “Magio” e di un esordiente Giovan Battista Targa, che troveremo stampare in autonomia negli anni a venire¹⁷⁵.

A questo punto le alterne vicende della bottega s’intrecciano con le molteplici notizie familiari legate al Merlo. Si nota ad esempio che, dopo un primo testamento a favore della moglie Antonia, nominata erede universale, usufruttuaria della stamperia unitamente ai tre figli, Giovan Battista ne redige un altro, in età avanzata, in cui affida alla seconda consorte, Elisabetta Fontanella (e loro figli) i beni mobili e immobili¹⁷⁶. Tra le preoccupazioni principali, come si può intuire, c’era dunque la trasmissione in linea maschile del negozio e dell’annessa officina, tant’è che ad Alessandro (primogenito avuto da Antonia) arriverà a vietare di cedere la gestione dell’attività prima del compimento del venticinquesimo anno di età da parte dei fratestra Francesco e Bartolomeo¹⁷⁷. Questi ultimi, pochi giorni dopo la morte del padre (avvenuta nel 1787), presenteranno infine un’istanza al Comune per la conferma della posizione camerale, subito ratificata ufficialmente¹⁷⁸.

A condurre la storica bottega, dopo Giovan Battista, fu il primogenito di seconde nozze, Bartolomeo, rimasto orfano a soli quindici anni e per questo inizialmente affiancato, secondo le volontà paterne, dal citato fratestro Alessandro e dallo zio Bernardino; fino al 1703 le sottoscrizioni infatti sono ancora collettive. In seguito alla morte di Bernardino nel 1705¹⁷⁹, i Merlo, di nuovo registrati come Librai e Stampatori nel Libro maestro dell’Arte, conobbero una nuova ascesa economica, testimoniata *in primis* dalla rigida tassazione sul reddito relativa al periodo compreso tra il 1707 e il 1717¹⁸⁰. Entro il primo quinquennio del secolo il *team* era infatti ben collaudato, alla guida di un oramai esperto Bartolomeo, del fratello minore Francesco

reg. 454 (1666), citato in F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 27. Sulla pratica di stampatore episcopale si veda *ivi*, p. 28, nota 70. Nel periodo compreso fra il 1654 e il 1675 sono stati rinvenuti nell’archivio della Curia vescovile almeno dieci documenti sottoscritti dal Merlo, un numero esiguo, ma giustificabile dalle molteplici traversie storiche che dovette subire la sede dell’archivio stesso (inondazioni, distruzioni belliche, ...). Si anticipa dunque la data indicata dalla Errico (1671), anche se non è possibile stabilire un *punctum originis* esatto, dato il mancato reperimento dell’atto di concessione da parte del vescovo Sebastiano Pisani I.

¹⁷⁵ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 90 con relativi riferimenti documentari.

¹⁷⁶ Sul matrimonio con Antonia ed Elisabetta si vedano i documenti trascritti da F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 27. Come provano alcuni documenti anagrafici, nel 1681 era già sposato per la seconda volta e viveva nella stessa casa assieme ai nuovi figli e a quelli avuti da Antonia. In merito alle ultime volontà del Merlo, *Ivi*, p. 30: il testamento è datato 31 dicembre 1686. S’intuisce che gli affari di famiglia avevano subito una flessione negativa, tant’è che il testatore si preoccupa che i beni mobili e gli utensili venissero mantenuti “per beneficio e utilità dei [...] figlioli” (ASVr, *Testamenti*, m. 287, n. 24).

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 29. Così facendo Alessandro non avrebbe perso il diritto di eredità della propria porzione di eredità.

¹⁷⁸ ASVr, *Camera fiscale*, b. 71, n. 383, cc. 149r/v, ripreso da F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 31.

¹⁷⁹ ASVr, *Ufficio della Sanità*, reg. 63, ripreso in F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 32.

¹⁸⁰ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 91. Per i pagamenti delle dadie si rimanda ad ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4.

(anch'egli menzionato nel testamento del 1686) e di un certo Antonio Marchesini, citato come "fratellastro"¹⁸¹.

Tuttavia, alle soglie del Settecento e a fronte di nuove rotte culturali (si pensi solo alla scoperta dei codici capitolari) automaticamente risolte in curatissime iniziative editoriali, la povertà – estetica e contenutistica – della tipografia merulana risultava ben evidente: se da un lato la cospicua mole di terminazioni e capitoli di governo (le "meschine stampe" di Giuliani¹⁸²) portavano certo guadagno, dall'altro questo tipo di produzione preclude ai Merlo la possibilità di fare un salto di qualità, limitandoli a pochi esemplari davvero degni di nota e a qualche sporadica ristampa di scarso valore¹⁸³.

Un'interessante nota dei Riformatori di Padova datata 1744 riporta le dotazioni della bottega, al tempo fornita di due soli torchi, nominalmente intestati a entrambi i fratelli, anche se da un punto di vista pratico la gestione spettava al solo Bartolomeo¹⁸⁴.

Dopo la morte di quest'ultimo (1745), gli succedettero nell'amministrazione i nipoti (figli di Francesco) Giovan Battista e Filippo, segnalati come stampatori camerati nell'elenco dei tipografi veronesi del 1756¹⁸⁵. La loro personalità in campo professionale fu però piuttosto flebile, legata quasi esclusivamente alle "pubbliche stampe che occorrono alle Cariche"¹⁸⁶, impresse attraverso quei soli due torchi notificati nel 1767 all'Ufficio preposto¹⁸⁷. Non stupisce dunque che, trascorsi oramai alcuni anni dopo la loro morte, nel 1780, il negozio, retto da successori più o meno preparati, dichiarasse di essere inattivo già da molto tempo¹⁸⁸.

Prima della definitiva soppressione dell'Arte, avvenuta nel 1804, Giuliani menziona però un ultimo "erede Merlo" che sembrò in parte riscattare le precedenti conduzioni; sulla precisa identità dello stampatore poco o nulla sappiamo, fatta eccezione per la sede "alla Stella"

¹⁸¹ *Ibidem*. Bartolomeo sarà attivo come stampatore camerale per le varie magistrature cittadine (Ufficio di Sanità, Arte dei cartai, ...), diversamente dal fratello Francesco, di quattro anni più giovane, che inseguiva altre ambizioni e altri interessi (medico-fisco laureato, maturò contatti con importanti intellettuali veronesi, come lo scienziato Sebastiano Rotario del quale proprio i Merlo stamparono tra XVII e XVIII secolo varie opere mediche). ASVr, *Anagr. Contr. Prov.*, fl. 457 – 492, e *Antichi Estim Provisori*, Polizze d'Estimo, reg. 80, c. 359. In esso viene citato anche Nicolò Salvis, quale aiuto bottega, marito di Teresa Alberti (che Errico ipotizza essere la stessa famiglia di Cartai veronesi).

¹⁸² G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit. p. 98.

¹⁸³ F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 93, e F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., pp. 33-34. Nell'anno 1716 i Merlo dichiaravano che negli ultimi due decenni non erano usciti dai loro torchi nuovi libri, bensì solo ristampe, come ad esempio "alcuni delli *Sermoni di S. Agostino* in ottavo". Si veda ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 194.

¹⁸⁴ *Ivi*, f. 367, nomi degli stampatori di Terra Ferma, 1744.

¹⁸⁵ *Ibidem*. Per una trattazione esaustiva si rimanda, nuovamente a F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 94; F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 33.

¹⁸⁶ ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 34: "Notifichiamo noi sottoscritti Stampad.¹ Camerali che la Stamparia da Noi qui diretta non mantiene che sollo due Torchi, che per lo più sono inofficiosi perché non usati che per le Pubbliche Stampe che occorrono alle Cariche, per le Bollette de Datij, e quanto può occorrere à med. per il pocho della Città e Territorio, per questo S.to Monte di Pietà e per li altri di q[ues]to Terr[itori]o così per la Marchatura e Numerata de' Pub.^{ci} Libri della Pub.^a Camera e delli altri inservienti per li Datij non servendo la nostra Stamperia ad altro uso. // In fede Gio.Batta e Filippo fra.lli Merlo Stamp. Camerali".

¹⁸⁷ *Ibidem*. Si veda anche F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento*, cit., p. 34.

¹⁸⁸ Filippo muore nel 1771, Gio Battista nel 1775. ASVr, *Ufficio Sanità*, regg. 78-79, ripreso in F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 96 nota 81. Sull'inattività dell'officina ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 367.

dell'officina, operativa già intorno al 1785¹⁸⁹. Che possa essere quel Domenico Viviani citato nella lista dei confratelli stilata il 5 gennaio 1803¹⁹⁰ è ipotesi non da scartare, anche se risulta più verisimile possa trattarsi di Marco Merlo, nome quasi sconosciuto alla storia della tipografia locale, ma di certo presente in quegli anni, come dimostrano alcune sottoscrizioni¹⁹¹. Fu grazie a questa figura – benché priva di certa ricostruzione biografica – che fu pubblicato “L’Amico degli Uomini”, il primo periodico veronese con cadenza bisettimanale che accompagnò l’opinione pubblica scaligera dal 12 maggio al 10 novembre 1797, in concomitanza con la turbolenta parentesi storica compresa tra le Pasque Veronesi e il trattato di Campoformio¹⁹². Anche sull’identità del fondatore del giornale, il cosiddetto “cittadino Basilio”, vigono alcuni punti interrogativi. La preziosa – e purtroppo anonima – *Storia giornaliera di quanto succedette in Verona dal giorno 17 aprile 1797 fino al 20 settembre dello stesso anno*, alla data 13 giugno, rende conto infatti di un “certo Basilio, piemontese che serve nell’armata d’Italia”¹⁹³, e accenna al suo lavoro di traduzione del primo volume delle opere del Rousseau (anch’esso in stampa presso la Tipografia Merlo); confrontato con una nota di poco successiva, risalente al 26 giugno, si specifica che il “cittadino Basil” assolveva la funzione di segretario del Comitato di Sicurezza¹⁹⁴. Studiando da vicino la questione, Franco Piva giunge alla conclusione che, “siccome nessun Basili veronese appare mai nei documenti e tra le persone che hanno in qualche modo avuto a che fare con il giacobinismo cittadino, non pare azzardato identificare il segretario del Comitato di Sicurezza con il traduttore di Rousseau e, soprattutto, di identificare quest’ultimo con il redattore de *L’Amico degli Uomini*”¹⁹⁵. Al di là di queste coordinate così scivolose, scandite da personalità – forse volutamente – sfuggenti, preme qui considerare il

¹⁸⁹ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 98. La registrazione di questo “erede” è confermata anche nel Libro dei Cartai in ASVr, *Arte di Cartai*, reg. 7, *Riscossioni di gravezze dell’Arte Cartari, Librai e Stampatori*. Si veda anche D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 198-199.

¹⁹⁰ ASVr, *Arte Cartari*, reg. 10, *Carte diverse*, ripreso in F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 96.

¹⁹¹ Su tutte emerge l’interessante dicitura “Per Erede Merlo alla Stella. A spese Maffioletti”, riportato nel censimento di F. M. Errico in *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 97 (senza indicazioni bibliografiche). In un libretto del 1789 (A. Bonaventura, *Istruzione sulle indulgenze*) si riconosce già l’indicazione “Marco Merlo Eredi”. Nella ricostruzione che la studiosa fa dell’albero genealogico si trova un Marco Giovan Battista, nipote di Bartolomeo, che però nasce nel 1784 e quindi non può coincidere con il presunto Marco Merlo stampatore alla Stella.

¹⁹² Il titolo completo era “L’Amico degli Uomini. Foglio periodico dei Torchi liberi di Verona”. Attualmente consultabile solamente negli esemplari conservati presso la Biblioteca Civica e la Società Letteraria di Verona. Esso è annoverato anche nel saggio del Giuliani, autore notoriamente refrattario a istanze progressiste. Si veda anche D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., p. 199-200.

¹⁹³ Il *Diario della Rivoluzione* è stato pubblicato quasi integralmente da O. Perini in “Archivio Storico veronese”. Si vedano in particolare i vol. VII, 1880, fasc. XIX, pp. 50-81 e fasc. XX, pp. 242-299, cit. a p. 295; vol. VIII, 1881, fasc. XXII, pp. 17-48, fasc. XXIII, pp. 131-156, fasc. XXIV, pp. 264-290; vol. IX, 1881, fasc. XXV, pp. 21-50, fasc. XXVI, pp. 129-167, fasc. XXVII, pp. 241-290.

¹⁹⁴ Per una trattazione esaustiva: F. Piva, *L’Amico degli Uomini, eco della difficile “libertà” veronese del 1797*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989) Verona, 1991, pp. 191-219. Questo spiegherebbe la disinvoltura con la lingua francese, da cui probabilmente traduceva documenti anche per il comitato stesso.

¹⁹⁵ *Ibidem*: “[...] la cosa pare tanto più probabile in quanto nella sua lettera alla Municipalità, alla quale chiedeva di sostenere finanziariamente il giornale, il “cittadino Basilio” si diceva non solo “sprovvisto di mezzi” ma anche di “conoscenze”. Sui rapporti attestati di quest’ultimo con il “cittadino Pico”, da identificarsi con Angelo Pico, avvocato piemontese entrato nell’esercito francese e responsabile d’aver rinfocolato il tizzone giacobino di stanza a Verona, si veda R. Fasanari, *Gli albori del Risorgimento a Verona (1785-1801)*, Verona, 1950, pp. 46-48.

carattere didattico-propagandistico dei cinquantadue numeri del giornale (ciascuno di quattro pagine), volto a sensibilizzare la collettività in direzione giacobina e filonapoleonica¹⁹⁶, impresa che si mostrava assai ardua e forse già destinata al fallimento, dal momento che la “liberazione” francese e la conseguente instaurazione della municipalità democratica erano avvenute all’indomani della “medievale ferocia”¹⁹⁷ antigiacobina manifestatasi in occasione delle famose Pasque veronesi (17-25 aprile 1797).

Tornando al nostro tracciato di partenza, nel corso del Settecento, inutile negarlo, non solo le pubblicazioni dell’azienda Merlo mantennero un livello qualitativo piuttosto basso (fatte salve alcune eccezioni su cui torneremo), ma iniziarono anche a calare di numero, in concomitanza con l’ascesa dei Carattoni a tipografi camerale¹⁹⁸. A conclusione dell’*excursus*, è interessante notare come nel periodo compreso tra il 1739 e il 1790 lo Studio padovano abbia rilasciato solo una dozzina di licenze di stampa a nome di questa tipografia, cifra minima se confrontata con le centinaia di testi usciti dai loro torchi¹⁹⁹; tale anomalia trova ragione nel sistema di agevolazioni e blandi lasciapassare concessi solo a chi esercitava la pratica camerale.

1.2 Il lusso di illustrare

Se illustrare altro non è che “rendere informativa e comunicante quella parte del pensiero che non può essere espressa con le parole”²⁰⁰, a Verona, nel Seicento, tale abilità è davvero un lusso all’interno della più vasta fruizione libraria.

La capacità di articolare un buon apparato peritextuale dipende sempre dall’interazione di molteplici fattori tra cui, ad esempio, la sensibilità estetica dell’editore, la mediazione dell’illustratore (sia nel caso del singolo *pentre-graveur*, sia nell’eventualità di un doppio passaggio disegnatore/incisore), l’efficacia della tecnica esecutiva, le possibili istanze – formali o contenutistiche – del committente o del dedicatario, etc. Non sempre la compenetrazione tra testo da leggere e testo da guardare si realizza. A Venezia, i livelli raggiunti dall’editoria

¹⁹⁶ La nascita di “fogli” nelle città italiane conquistate (ovvero “liberate”) dalle truppe napoleoniche era piuttosto comune; si veda in merito R. De Felice (a cura di), *I giornali giacobini italiani*, Milano, 1962. Alle pagine 159-510 una cospicua appendice con un elenco dei fogli pubblicati solo nel triennio 1796-1799. Interessante l’incipit del primo numero de *L’Amico degli Uomini*, datato 12 maggio 1797: “Tutte le Città, che si sono costituite libere si sono fatte una premura d’istruire il popolo con varj scritti pieni di saviezza, e specialmente coi fogli periodici, che tanto giovano all’Italia. I nomi dei Compilatori di Milano, di Mantova, di Bergamo e Brescia saranno rispettabili anche dopo la cenere degli Autori [...]”

¹⁹⁷ L. Vecchiato, *La vita politica economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana (1405-1797)*, cit., p. 36.

¹⁹⁸ I Merlo vengono privati del titolo di stampatori camerale a partire dal 1770; a rimpiazzarli sono Domenico e Girolamo Carattoni, figli di Agostino, intestatari della tipografia che il padre aveva rilevato nel 1752; sui Carattoni si rimanda ai capitoli 2.1.2 e 3.1.

¹⁹⁹ Dall’inventario di Franca Maria Errico, solo presso la Biblioteca civica di Verona se ne annoverano ben settecento (incluse, ovviamente, terminazioni e stampe ufficiali).

²⁰⁰ E. Chiggio, (a cura di), *Illustratori italiani*, Milano, 1978, 2 voll., vol I, p. 19. L’autore descrive questa attività come “[...] quel settore più o meno ampio del contenuto (semantico) che la parola per la sua vocazione all’universale non riesce a puntualizzare e che deve cedere all’immagine e alla sua capacità di descrivere il particolare (il contingente)”.

cinquecentesca conoscono nel secolo successivo un periodo di relativo declino durante il quale l'ambiente lagunare, pur non eclissandosi completamente, perse però il ruolo di baricentro indiscusso. L'ostinato ancoraggio alla propria trascorsa grandezza sfociò anzi in un certo conservatorismo culturale, con creazioni e "arrangiamenti" di immagini legate ai modelli del passato. In questo frangente andarono via via distinguendosi altre città, quali Roma, Bologna e Napoli, in un fermento produttivo che le vide protagoniste – come la storia dell'arte insegna – anche sul fronte architettonico, pittorico e scultoreo²⁰¹. Al di là dei saliscendi dei diversi centri italiani, sarà proprio nel corso del Seicento che le illustrazioni a piena pagina vengono incanalate entro forme "istituzionalizzate" e talvolta spettacolari, come nel caso dell'antiporta²⁰². Si fa altresì sempre più netta la linea di demarcazione tra l'incisione di riproduzione (diffusa anche tramite "fogli volanti"²⁰³) e quella di sperimentazione/invenzione, accentuando di conseguenza il divario tra pubblicazioni mediocri con rami di riuso e pubblicazioni di lusso con illustrazioni predisposte *ad hoc*, in accordo con il testo.

Tali riflessioni, ampiamente indagate dalla cospicua bibliografia di ambito lagunare, valgono anche per la città scaligera, all'interno di un comune destino che condanna la produzione incisoria seicentesca, assai più della pittura contemporanea, a una posizione marginale e, fino a qualche tempo fa, del tutto svincolata da una ragionata prospettiva storiografica.

In questo capitolo si prenderanno in esame alcune edizioni veronesi di fine secolo che emergono dal *mare magnum* tipografico locale, pur manifestando un livello di manifattura ancora mediocre. Bisognerebbe operare in realtà un ulteriore "distinguo", differenziando i testi che presentano solo antiporte e/o frontespizi incisi da quelli dotati di vere e proprie tavole che permettono agli occhi di seguire visivamente la narrazione; il che è, come diremo, quasi una rarità. Non stupisca che gli esecutori di queste illustrazioni siano soprattutto artigiani "esterni"; in taluni casi non si riscontrano nemmeno indicazioni in calce e l'autore rimane (a volte inspiegabilmente) avvolto nell'anonimato. Lo studio di questi pochi esemplari, tutti relativi all'ultimo trentennio del Seicento (periodo scelto come naturale "ponte" verso il nuovo secolo, in concomitanza con il profilarsi di una concreta identità corporativa), avverrà secondo un ordine cronologico, che focalizzi di volta in volta l'attenzione sui vari stampatori in un *continuum* diacronico.

²⁰¹ Si tratta di grandi centri economici, che manifestarono sempre una vivace personalità culturale e artistica. Tuttavia, nel corso del Seicento, la "forbice" nei confronti della città lagunare si riduce sensibilmente. Si veda P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, 1988, pp. 62-77. Per una ricerca quantitativa si veda M. Santoro, *Storia del libro italiano*, cit., pp. 219-233 e ivi, pp. 246-248, pp. 248-249, pp. 249-253 (e relativi riferimenti bibliografici) sulla specifica situazione romana, bolognese e napoletana.

²⁰² F. Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1969, vol. I, p. 49; id., *L'Antiporta nei libri italiani del Seicento*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", L, 1982, 4-5, pp. 347-354; G. Zappella, *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, cit., vol. II, p. 503. Per una più recente trattazione si veda F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., pp. 43-46.

²⁰³ Con questo termine s'intendono pubblicazioni occasionali costituite da meno di tre fogli di forma. L. Carnelos, "Con libri alla mano". *L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, cit., p. 13.

Per la tipografia *De Rubeis* il 1672 fu un anno denso d'iniziative, e a buon diritto rappresenta il *punctum originis* della carrellata a seguire. Antonio De Rossi pubblicò infatti, con privilegio quindicennale, la bella edizione *in folio* delle *Musae Lapidariae*²⁰⁴, scritta dal vicentino Giovanni Battista Ferretti, monaco benedettino, epigrafista e antiquario²⁰⁵. Il volume si apre con una monumentale antiporta realizzata ad acquaforte e bulino in cui appaiono, costrette in un esiguo primo piano, le nove figlie di Zeus e Mnemosine (**fig. 5**). L'indeterminatezza con cui la tradizione ci consegna l'iconografia delle Muse ne rende difficile, anche in questo caso, l'individuazione puntuale. Sin dalla *Teogonia* esiodea infatti la loro rappresentazione ha sempre conosciuto oscillazioni, confondendosi con la generica categoria delle ninfe²⁰⁶. Sullo sfondo non il monte Parnaso, ma un'allusiva scenografia architettonica costellata di manufatti antichi: lapidi di marmo, un busto, alti basamenti con rilievi e iscrizioni, un obelisco egizio, eccetera. La tavola intende fornire al lettore un'anteprima sintetica del trattato, che raccoglie e descrive il contenuto epigrafico di numerose testimonianze: lapidi, tavolette votive, basi di statue, monumenti sepolcrali, urne, vasi e colonne. Gli elementi vegetali, che nella composizione accompagnano tali frammenti, sono tutt'altro che inoffensivi: essi stanno a comunicare lo stato di incomprendimento e abbandono a cui sarebbero condannati se non vi fossero le solerti annotazioni di studiosi come il Ferretti, il quale, secondo il resoconto del Calvi, si guadagnò addirittura da parte di Luigi XIV una "cospicua pensione"²⁰⁷. Al figlio di quest'ultimo, Luigi detto il "Gran Delfino" (1661-1711),

²⁰⁴ Si tratta di *Musae lapidariae antiquorum in marmoribus carmina seu deorum donaria, hominumque oblitterata monumenta, & deperdita epitaphia [...] Inscriptiones antiquissimas explanant, expenduntque memoriae excerptae notis historicis in quibus reconditarum omnium rerum Gentilium, tam sacrarum, quam Prophanarum, Publico, Privatoque Iure perhibetur mentio. Triplicique cognitae indice. Auctore Ioanne Baptista Ferretio Cassinens.* Il testo ottenne la Fede dei Riformatori Andrea Contarini e Nicolò Sagredo il 9 dicembre 1671; solo il 23 luglio 1672 venne però "concesso Privilegio a D. Gio: Battista Ferretti, che altri, che Lui, ò chi haverà causa da Lui, non possi far Stampar, ò altrove Stampato, vender, ò far vender per il Corso d'Anni quindici prossimi l'Opera da lui composta intitolata *Muse Lapidarie* sotto pena di perdere l'Opere quali fossero ritrovate [...] et de Ducati trecento applicati un terzo all'Accusator, un terzo à quel Magistrato, ò Reggimento, che farà l'essecutione" (cfr. *Fede di stampa* nel testo).

²⁰⁵ G. Benzon, *Cronisti e storici del Seicento e del Settecento*, in F. Barbieri, P. Preto (a cura di), *Storia di Vicenza, III/1: L'età della Repubblica veneta (1404/1797)*, Vicenza, 1989, pp. 381-411, p. 395; P. Calvi, *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del P.F. Angiolgabriello di Santa Maria carmelitano scalzo vicentino*, 6 voll., Vicenza, 1772-1782, vol. 6, 1782, pp. CLXXXV-CLXXXVIII. Lamentandosi dei pochi e incerti appigli biografici, l'autore scrive, pp. CLXXXVI: "Sembra incontrastabile [...] che se il nostro Ferreti nel 1672 contava 33 anni di età, siccome asserisce egli stesso, nacque adunque nel 1639: locchè accordato, non è poi concepibile, come potesse professare appunto in San Felice nel 1665, vivere 36 anni, e morire nel 1682". A tal proposito insinua che l'errore derivi dall'Armellini che, pur intendendo 1692, scrisse 1682, facendolo così morire a 36 anni. Aggiunge, p. CLXXXVI: "Intanto non si può porre in dubbio, che non sia stato il Ferreti nella stessa sua gioventù de' più bei genj, e degl'ingegni più felici della Patria, e del Secolo; precisamente per l'Antiquaria. Il solo Libro che di esso abbiamo alle stampe è una gran pruova." [...]

²⁰⁶ Per il mito della nascita si rimanda a Esiodo, *Teogonia*, vv. 1-115. Sin dal cratere di Clizia ed Ergotimo (il cosiddetto "cratere *François*" del Museo Archeologico di Firenze) databile al 550 a. C., in cui compaiono nominate una ad una in uno schema lineare, esse vengono raffigurate con caratteri talmente generici e arbitrari da non poterle differenziare dalle comuni ninfe o da altri personaggi dell'*epos*. A volte vengono enfatizzati determinati attributi come libri (*volumina* e *diptycha*), maschere (Talia può indossare quella comica, mentre Melpomene la tragica), il globo (Urania vi è seduta sopra), tibie, lire e vari altri strumenti musicali.

²⁰⁷ P. Calvi, *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, cit., p. CLXXXVII. Nel 1682 il Ferretti era stato ufficialmente chiamato alla corte francese in qualità di storiografo e antiquario, ma proprio in quell'anno l'intellettuale vicentino morì. A proposito del Gran Delfino: "[...] non tardò punto ad assegnare insieme un'annua cospicua pensione al Ferreti degna d'un Re, e ad invitarlo con promessa di largo premio a *Versaglies* per *Antiquario*, e *Storiografo* della Francia. Vi si accinse in fatti il P. D. Giambatista pien di fervore; e

dedicò infatti la sua fatica letteraria, come si legge nell'*incipit* e come si deduce dallo stemma del frontespizio²⁰⁸. Qui, la spiccata attenzione per un'impaginazione armonica e proporzionata, unitamente all'uso del rosso e nero, confermano la consapevolezza della ricerca, avvallata da un'inusitata disponibilità economica. Si notino solo i rapporti regolari dei margini e l'andamento "a clessidra" delle stringhe composte. Entusiastica è descrizione dell'opera da parte del Calvi:

Chi non si prende la pena, o dirò meglio, il piacere di leggere, e di esaminar questo Libro, non può formarsi una giusta idea, e di restare persuaso della erudizione profonda e vastissima del suo Autore, che dissotterrò ed illustrò a meraviglia tanti Monumenti antichissimi, ed avvolti tra tenebre insuperabili. Volò bentosto la Fama di esso oltre i brevi confini della nostra Italia, e arrivata in Parigi agli orecchi del Re Luigi XIV gran protettore degli Uomini di Lettere, volle pronta istruzione e del Soggetto, e del Libro dedicato appunto al Delfino: *Serenissimo Ludovico Borbonio Galliarum Delphino Ludovici XIV Filio*²⁰⁹.

Il carattere internazionale si manifesta soprattutto nell'antiporta ideata da "J. Werner", il cui nome ci è restituito, a mo' di epigrafe, dal bordo della lapide in primissimo piano. Senza dubbio si tratta del pittore svizzero Joseph Werner II (Berna, 1637-1710). Dopo una formazione a Berna e Basilea, egli si spostò prima a Francoforte sotto l'egida di Matthäus Merian il Giovane, e poi, dal 1654, a Roma dove studiò la maniera di Andrea Sacchi, Carlo Maratta e Pietro da Cortona. Chiamato nel 1662 da Luigi XIV, a Parigi e a Versailles accrebbe ulteriormente la sua fama, manifestando interesse anche per la miniatura. Un lustro più tardi, nel 1667, lo troviamo ad Augusta dove sposò, nel '68, la figlia del pittore Johann Ulrich, Susanna Mayr²¹⁰.

Lungo la circonferenza dello scudo ovale posto a terra si nota un'altra iscrizione, a un primo sguardo quasi invisibile; in questo punto infatti si riesce a leggere un inatteso – finora mai notato – "*Melchior Küsell fecit Aug.*". Nato e morto ad Augusta (1626-1684), egli svolse il suo apprendistato a Francoforte con Matthäus Merians il Vecchio (Basilea, 1593 - Schwalbach, 1650) di cui sposò la figlia Maria Sibylla nel 1649. Rimasto vedovo in quello stesso anno, dal 1655 si spostò sistematicamente tra Monaco e Vienna al servizio dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo per la cui corte lavorò almeno fino al '62, quando rientrò in pianta stabile nella città natale²¹¹. Tale carriera itinerante gli permise di collaborare con svariati artisti ed editori,

sarebbe riuscito per eccellenza nel doppio onorevolissimo incarico, se sopraffatto non lo avesse per viaggio un'atroce infermità ostinatissima, che in quei verdi anni dopo un lungo conflitto se lo rapì, e privò la *Patria*, l'*Italia*, e la *Repubblica Letteraria* di un vero lume".

²⁰⁸ F. Cognasso, *I Savoia*, Milano, 1999; J.P. Moret de Valbonnais, *Histoire du Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins*, Lione, 1874.

²⁰⁹ P. Calvi, *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, cit., p. CLXXXVII.

²¹⁰ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 voll., Leipzig, ed. 1999 (I ed.: 1907-1950) vol. XXXV, pp. 414-416. J. Glaesemer, *J. Werner, 1637-1710*, Zürich, 1974; A. Holenstein (a cura di), *Berns mächtige Zeit das XVI und XVII hahrundert neu entdeckt*, Bern, 2006, p. 353 e 561-563.

²¹¹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, cit., vol. XXII, ed. 1999, pp. 73-74. Le ricorrenze dei registri anagrafici e fiscali coprono il periodo da 1667 al 1681; da questi si evince che il Küsel si risposò altre due volte, rispettivamente nel 1667 e nel 1673. La primogenita Johanna Sybilla (1649-1717) – futura moglie dell'incisore Johann Ulrich Krauss – e le altre due figlie Maria Philippina Küsel (nata nel 1676) e Maria Magdalene Küsel (attiva tra il 1688 e il 1692) seguiranno, lavorativamente parlando, le orme del padre. Per un profilo biografico si vedano anche G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, 3 voll., Siena, 1771, vol. II, pp. 175-177; J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers, from the earliest period of the art engraving to the present time*, 2 voll., London, 1785-1786, vol. II, 1786, pp. 73-74; M. Huber, C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la gravure jusques à*

maturando discreto credito da ambo le parti²¹². Il suo nome all'interno di un'edizione veronese – assieme a quello del Werner – non può che suscitare un certo stupore, principalmente per il carattere localistico che contraddistingueva le – poche – illustrazioni scaligere nel XVII secolo. Tuttavia, la ricostruzione della rete di conoscenze alla base dell'iniziativa sembra chiarire, da sé, le dinamiche di committenza: il dedicatario indiretto dell'opera, Luigi XIV (padre del “Gran Delfino”) non solo aveva premiato il vicentino Ferretti chiamandolo alla propria corte ma funse anche, per così dire, da “collante” nella scelta del disegnatore, già per lui attivo come ritrattista sia a Parigi che a Versailles²¹³. Fu verosimilmente quest'ultimo ad aprire la collaborazione all'incisore tedesco, che conosceva personalmente e di cui apprezzava il *curriculum*, dal momento che in gioventù aveva anch'egli studiato a Francoforte, sotto l'egida di quel Matthäus Merians il Giovane (1621-1687) figlio dell'omonimo già citato; i punti di contatto vengono ribaditi nel 1667, quando – dopo i viaggi a Roma, Parigi e Versailles – Werner si trasferì in

nos jours: les artistes rangés par ordre chronologique, et divisés par ecole. Par M. Huber et C.C.H. Rost, 9 voll., Zurigo, 1797-1808, vol. I, 1797, p. 279; P.F. Basan e H.L. Basan, Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure, par P. F. et H. L. Basan, père et fils, graveurs, 2 voll., Paris, 1809, vol. I, pp. 303-304; M. Bryan, A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers from the revival of the art under Cimabue, and the alledged discovery of engraving by Finiguerra, to the present time. With the ciphers, monograms, and marks, used by each engraver; and an ample list of their principal works, 2 voll, London 1816, vol. I, p. 616; P. Zani, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate d. Pietro Zani fidentino, 28 voll., Parma, 1817-1824, vol. XI, 1822, p. 184; L. Malaspina di Sannazaro, Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro, 5 voll., Milano, 1824, vol. I, pp. 193-194; S. Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori: intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione, 4 voll., Milano, 1830-1833, vol. II, 1831, p. 299; G. K. Nagler (a cura di), Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., 22 voll., Munchen, 1835-1852, vol. VII, 1839, pp. 283-284; L. De Angelis, Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi De Angelis. Tomo quarto [-decimoquinto] del proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni, Siena, 1808-1816, vol. XI, 1813, pp. 283-284; F. De Boni, Emporio biografico metodico ovvero biografia universale ordinata per classi, Venezia, 1840, p. 521; C. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes: Contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les Nations dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes, avec l'indication de leurs différents états et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques depuis un siècle ouvragedestiné à faire suite au manuel du libraire et de l'amateur de livres, 2 voll., 4 tomi, Paris, 1854-1889, vol. I, parte II, p. 479; G. Milesi, Dizionario degli incisori, con un saggio di bibliografia ragionata a cura di Paolo Bellini, Bergamo, 1989, p. 200.

²¹² Lo troviamo infatti attestato nella città universitaria di Dillingen (per Ignaz Mayer, Johann Kaspar Bencard e Johann Michael Spörlin, in compresenza col pittore Jacob Loots), a Ingolstadt (per Georg Hanlin), a Vienna (per Susanna Rickhes col non meglio noto Georg Sovoda) e, in maniera più sporadica, anche nelle vicine Treviri, Wittenberg, Salisburgo e Feldkirch. A Monaco fu richiesto soprattutto dal tipografo Johan Jacklin, che verosimilmente lo mise in contatto con l'architetto e scenografo veneziano Francesco Santurini (ca. 1627-1682) e il pittore di corte tedesco Kaspar Amort. Si vedano in merito le tavole a corredo della *Fedra incoronata drama regio musicale*, l'*Antiopa giustificata drama guerriero* e la *Medea vendicativa drama di foco*, scritti dal vicentino Pietro Paolo Bissari in occasione dei festeggiamenti per la nascita dell'erede al trono Massimiliano Emanuele. Cfr. S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso, 2014, pp. 187-194. Ad Augusta, invece, assieme al fratello e collega Matthäus pubblicò nel 1657 un libro composto di quarantotto tavole calcografiche, per la morte di Ferdinando III d'Asburgo. L'impresa più nota rimane comunque la trasposizione su rame dei cento quarantasei disegni del pittore e incisore tedesco Johann Wilhelm Baur (Strasburgo, 1607 - Vienna, 1640) confluiti nella *Iconographia complectens in se Passionem, Miracula, Vitam Christi Universam* (Augusta, 1670) (Cfr. *Hollstein's German engravings* 1977, XX, nn. 301-446). A questi s'aggiungano anche quarantadue incisioni del *Pastor Fido* (1671), quaranta vedute prospettiche (1681) e ben cento cinquantuno tavole dalle *Metamorfosi* ovidiane (1681), copiate dalle originali baueriane del 1639.

²¹³ Il tema delle Muse nel Parnaso era, per altro, già stato trattato dal Werner in una miniatura per l'amico Eustache Quinault. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildnen Künstler*, cit., vol. XXXV, p. 414.

Germania, ad Augusta, dove rimase fino al 1682, lavorando per l'arciduchessa di Baviera, senza tuttavia trascurare altri illustri incarichi (come quello per il re di Francia).

Il medesimo interesse antiquario anima un'altra grande impresa tipografica atesina uscita nel 1672, questa volta dai torchi di Andrea De Rossi: *Note ovvero memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo*²¹⁴. Il testo raccoglie in tre libri, articolati per categoria, la vastissima collezione d'antichità storiche e naturali di proprietà Moscardo allestita nel palazzo di famiglia in san Vitale, parte della quale ancora apprezzabile presso la Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo²¹⁵. L'autore, avviato inizialmente agli studi giuridici e membro dell'Accademia Filarmonica, poté continuare a coltivare i propri colti interessi anche in virtù del matrimonio economicamente assai vantaggioso con Laura Zenobio²¹⁶. A nobilitare il suo *otium*, come egli stesso spiega – quasi in senso apologetico – fu questa peculiare occupazione, “che se non avesse del dotto, almeno del lodevole”²¹⁷. L'opera in questione rappresenta la seconda edizione,

²¹⁴ *Note ovvero memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile veronese. Uno de padri nell'Accademia Filarmonica. Dal medesimo descritte in tre libri. Nel primo si discorre delle cose antiche, che in detto Museo si ritrovano. Nel secondo delle Pietre, Minerali, e Terre. Nel terzo de Corali, Conchiglie, Animali, Frutti, & altre cose in quello contenute. Furono consacrate, nella prima edizione alla Gloriosissima memoria dell'Altezza Serenissima di Francesco fu Duca di Modena e di Reggio. Con l'aggiunta in questa seconda Impressione della Seconda Parte dello Stesso Autore accresciuta di cose spettanti particolarmente all'antichità. Con l'indice d'una gran parte delle sue Medaglie, et pitture, come anco delli ritratti de Prencipi, et altri illustri huomini, così in arme, come in lettere,* per Andrea Rossi, Verona, 1672.

²¹⁵ Il Museo Moscardo ben incarna l'idea della *Wunderkammer* seicentesca in cui arte e natura trovano un punto di incontro generando stupore nello spettatore. Nel 1912 parte delle raccolte (già Calceolari) furono donate dalla famiglia Miniscalchi, legittima erede per via matrimoniale (Teresa Moscardo si era unita a Marcantonio Miniscalchi), al Museo di Verona. Presso la Fondazione Miniscalchi Erizzo si conserva oggi un ritratto dell'autore realizzato per mano di Andrea Voltolini, nonché un'altra sua fatica letteraria: il manoscritto in dieci tomi contenente il catalogo delle monete. Su quest'ultimo si veda P. Gazzola (a cura di), *La fondazione Miniscalchi-Erizzo*, Verona, 1962, p. 27; e inoltre G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona, 1972, pp. 41-46; L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979, pp. 599-655, con particolare attenzione alle pp. 621-625; I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990, p. 176 e note 223, 224, 229 (sulla dispersione della collezione in altre sedi, quali il Museo di Storia Naturale, il Museo del Teatro Romano, il Museo di Castelvecchio, la collezione Lugt di Parigi e l'Albertina di Vienna); per una ricostruzione più esaustiva si veda M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione: note e documenti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice I. Favaretto, a.a. 1982-83. Sulla dislocazione originaria del Museo (attuali civici 19 c, d ed e di via San Vitale) e sulle vicende collezionistiche *post mortem* del proprietario si vedano rispettivamente le pp. 69-90 e 92-117.

²¹⁶ I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, cit., p. 174; M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., pp. 27-28. Laura era figlia di Pietro Zenobio, esponente della ricca borghesia cittadina, cresciuta economicamente attraverso la mercatura e il prestito di denaro; nel 1640 l'ambizioso Pietro aveva addirittura versato 100.000 ducati alla Serenissima (bisognosa di denaro per sostenere la guerra di Candia) al fine di aggregarsi al Maggior Consiglio e ottenere così un titolo nobiliare. Sulle critiche mossegli in versi dal nobile Emilio Emilei si veda G.P. Marchi, *Letteratura e società nel Seicento veronese*, in *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 4 novembre 1974) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1974, pp. 243-266, pp. 244-245. Il matrimonio con Laura fu dunque un accorto “investimento”, dal momento che la famiglia acquisita attuò sempre una protezione economica e sociale nei confronti dei Moscardo. Di certo l'autore del *Museo* divenne notaio (come testimoniano una polizza d'estimo autografa del 27.09.1652, e il pagamento annuale di “lire cinquanta e soldi quattro al Colleggio de SS. Nodari di Mo” riportati in Coppari, p. 23), ma rimane in dubbio il suo effettivo esercizio. Per quanto riguarda la frequentazione dell'Accademia Filarmonica (di cui venne nominato “Padre” nel 1670), si rimanda, ancora una volta a M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., pp. 42-50.

²¹⁷ *Note ovvero memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile veronese*, Padova, per Paolo Frambotti, 1656, c. 7. Continua dicendo: “Mi diedi ad osservare i secoli antichi, et a fare acquisto delle sue memorie, à fine di occupare la memoria con qualche honesto trattenimento; e perciò essendo stato questo in me un Genio, che da i primi anni della mia gioventù signoreggiò la volontà; ha fatto, che costantemente, per lo spatio di anni trenta, ad altro non

ampliata, del testo uscito a Padova sedici anni prima (nel 1656) per i torchi di Paolo Frambotto, tipografo particolarmente avvezzo alla letteratura di contenuto antiquario²¹⁸. Il Moscardo, che nel frattempo si era distinto grazie all'*Historia di Verona* del 1668 – apprezzata anche da Maffei²¹⁹ – aggiunse alla prima versione del suo *Museo* una “parte seconda” con un articolato indice e “molt’altre cose di non minor curiosità”²²⁰, come ad esempio la descrizione delle ultime sepolture rinvenute nel 1656 e nel 1671 rispettivamente a Isola della Scala e nella sua stessa dimora veronese²²¹. L’apparato iconografico non consta tuttavia di ulteriori illustrazioni calcografiche, ma di semplici e sommarie xilografie dal sapore meramente didascalico.

Non passi inosservato lo *status* di cui può ora fregiarsi il veronese, che da semplice “nobile” qual era nel 1656, si definisce “*patritio*” nell’opera mediana del ’68 e quindi “conte” nell’edizione Rossi del ’72²²². È verisimile che quest’ultimo titolo fosse stato a lui concesso in segno di riconoscimento da Francesco I d’Este (1610-1658), dedicatario designato, mecenate e appassionato collezionista, allora nel pieno della propria complicata affermazione politica²²³.

habbia atteso, che à porre insieme molte Medaglie, Monete, Idoli, Doni militari, Voti, Sepolchri, Minere, Terre, Pietre, Pitture, Disegni, et altre cose, che più havessero del pellegrino, e nell’Arte e nella Natura, che poi unite insieme vengono à prendere nome d’un Museo.”

²¹⁸ Basti pensare all’edizione del 1642 del *De Ludis Circensibus libri 2* di Onofrio Panvinio (Verona 1530 – Palermo 1568), e alla coeva del *De re vestiaria libri tres* scritta da Ferrari Ottavio (Milano 1607- Padova 1682), quest’ultima aggiornata a più riprese, nel 1654, 1670 e 1685. Al catalogo del Frambotto va ascritto anche il *De servis, et eorum apud veteres [...]* (1656) di Lorenzo Pignoria (Padova 1571-1631). Tale predilezione letteraria sarà continuata anche dai suoi eredi, Pietro Maria Frambotto *in primis*. Si vedano in merito M. Callegari, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio. Stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, Padova, 2002, pp. 57-72 e C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, Dottorato di ricerca in Scienze umanistiche, indirizzo storico e storico-artistico, tutor M. de Grassi, a.a. 2008-2009, pp. 131-133, 149-150.

²¹⁹ *Historia di Verona di Lodovico Moscardo Patritio veronese nella quale di contengono i successi occorsi, dall’Origine sua, sino all’Anno MDCLXVIII*, in Verona, A. Rossi, 1668. Maffei ne elogia gli esiti nella *Verona illustrata parte seconda*, J. Vallarsi, P. A. Berno, 1731, p. 230.

²²⁰ *Note overo memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile veronese*, cit., p. 311. L’ansia tassonomica è tipica del secolo XVII; il Moscardo fu tuttavia uno dei pochi a credere nell’importanza della stampa dei suoi cataloghi. Come si legge nella *Prefazione* della prima edizione del 1656: “Al che fare, chi non sa, che la Stampa più che ogn’altra cosa rende facile e va agevolando la via?”

²²¹ *Ivi*, cit., nota “A chi legge”, cc. 4r e v.

²²² Sulla parabola personale del Moscardo si veda M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., pp.12-13. Nel XVII secolo i Moscardo venivano considerati nobili di “secondo grado”, ovvero piccoli aristocratici urbani o rurali: lo testimonia, tra l’altro, l’anonimo autore del manoscritto “*Informazione*” pubblicato nel 1862 dall’Abate Cavattoni e risalente al 1600. Si definivano nobili di “primo grado” le famiglie non qualificate negli Estimi, che potevano cioè esercitare le sole arti liberali (traendo spesso le loro rendite da proprietà fondiarie e immobiliari urbane). Fattore discriminante tra i due stadi era il reddito. Si veda A. Tagliaferri, *L’economia veronese secondo gli estimi dal 1409 al 1635*, Milano, 1966, pp. 117-118.

²²³ La dedica del *Museo*, alle cc. 3 r e v recita: “[...] né più sicuro patrocinio seppe mai mendicarsi, che dall’Altezza Vostra, à cui è già famigliare l’Immortalità. Scorgeavi non uno, ma più Heroi, poichè dal grido di mille heroiche attoni argumentava, che l’Alt. V. fosse un meraviglioso compendio de più saputi Principi, e valorosi Monarchi, havendo la Natura usati gl’ultimi sforzi per formar nell’Alt. V. un perfettissimo Museo di quelle antiche Virtù, che per non trovar sicuro Asilo, che ne petti ESTENSI, parvero tramontare col secol d’oro; il che però non seguì, mentre con la scorta d’Atrea trovarono degno ricovero sotto il vostro Sereniss. Cielo, ove tutt’hora continuano à fiorire con esempio mai più sperato, non che veduto”. La passione collezionistica del duca l’aveva portato a posare gli occhi, pur senza successo, sulle raccolte Muselli e Curtoni di Verona. I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, cit., p. 174; L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all’Ottocento*, cit., pp. 617 e 619.

Il formale rapporto di conoscenza e stima tra il duca e il Moscardo è attestato dalla preziosa lettera di accompagnamento all'opera – rinvenuta presso l'Archivio di Stato modenese da Maria Fiorenza Coppari – scritta dal veronese, cui Francesco I amorevolmente rispose:

Mi fa godere V.S. nello stesso tempo col regalo della sua opera gli effetti della Sua amorevolezza, e i parti del suo ingegno. Rifletto in questi la varietà della eruditione, e la amenità dello stile, et in quelli l'espressione di un cordiale sentimento, e mentre la ringrazio degli uni, e degli altri l'assicuro di corrisponderle con pienezza di affetto; e di stima, e le auguro per fine da Dio ogni contentezza²²⁴.

I riscontri documentari sembrano tuttavia collocare la nomina ufficiale in un periodo posteriore al 1659 e anteriore al 1663²²⁵. Al fine dunque di aggiornare e diversificare la seconda edizione si rese giocoforza doveroso il cambiamento del frontespizio, ampliato nella descrizione generale, dotato di una nuova marca – in sostituzione della frambottiana – e di indicazioni tipografiche diverse. Rimangono invariate la dedica al coetaneo – ma oramai defunto – duca Francesco I “FU duca di Modena e Reggio” e l'antiporta calcografica (**fig. 6**) firmata da un misterioso “*Albert. Pasi.*”, di cui null'altro è dato sapere, se non che operò nella città di Verona²²⁶. Il suo nome risulta attestato in un'altra opera locale (l'unica ad oggi rintracciata), ovvero una veduta del Duomo scaligero (mm 284 x 191) realizzata con ogni probabilità nei primi decenni del Seicento²²⁷. Si ipotizza dunque un legame diretto col Moscardo, che si avvalse forse di “collaboratori” occasionali di sua conoscenza.

La tavola, studiata *ad hoc*, dispone su un fondale in cui spicca il veronese anfiteatro giulio-claudio, tre figure femminili, accomodate su elementi architettonici frammentari (si veda la base

²²⁴ Archivio di Stato di Modena (ASMo), Archivio Segreto Estense, *Lettere di Particulari*, busta 744, fasc. 23 ripreso in M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., pp. 51-52. Gli scriveva il Moscardo: “Questi imperfetti fragmenti dell'età avanzi del tempo, non potevano esser meglio consacrati, che a Vostra Altezza Serenissima ch'acredita la stessa imperfezione, et sa avvicinare il tempo, à competenza dell'immortalità. Gl'invio però a Vostra Altezza Serenissima acciò servino d'ombre al Sole delle di Lei grandezze, et animate dal di Lei aggradimento possino un giorno addatarsi per ruote al carro delle sue glorie. [...]. Verona 8/8/1656”. È interessante notare come i rapporti tra la famiglia Moscardo e la casata estense si rafforzarono nel tempo, a seguito di legami matrimoniali: un pronipote di Ludovico finirà infatti per sposare la principessa Alfonsa d'Este, figlia del principe Don Carlo Filiberto Marchese di San Martino in Rio Campo Galliano. *Ivi*, p. 86, nota 56.

²²⁵ ASVr, *Archivio del Comune*, reg. 149 ripreso in M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 37. Nei registri dell'Accademia Filarmonica il titolo compare per la prima volta solo in data 10 maggio 1672; tuttavia, come risulta dagli elenchi del Verza, la nomina deve cadere nell'intervallo compreso tra il 1659 e il 1663, durante cioè il ducato del figlio Alfonso IV d'Este. G. A. Verza, *Veronensium civium nomina quae in comitijs Mag.ci Consilij ac in officijs Mag.cae Civitatis reperiuntur ab anno D.ni MCCCCV per annum MDCCL in duabus partibus divisa, pars prima*, cc. 172-177.

²²⁶ “*F. Veronae*” recita infatti la firma.

²²⁷ C. Sinistri, C. Perini, *Verona nelle antiche stampe. Catalogo delle stampe della città dalla fine del sec. XV alla fine del sec. XIX*, Verona, 1978; C. Semenzato, C. Perini, M. Perini, *Verona illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XV al XX secolo*, Padova, 1990, p. 89, 193-194, n. 57; M. Girardi, A. Perini, M. Perini, *Antiche stampe di Verona dal Quattrocento al Novecento*, Verona, 2010, p. 42, n. 22. Benché probabilmente antecedente, la resa del prospetto appare più solida rispetto all'esecuzione dell'antiporta, complice forse il soggetto raffigurato; la facciata con monumentale protiro viene graficamente costruita dalla fitta giustapposizione di linee, per lo più parallele. La prova incisoria – firmata *Albertus Pasius* – è stata ancorata agli inizi del XVII secolo, dal momento che l'iscrizione in calce alluderebbe al periodo di episcopato di Agostino Valier (morto nel 1606), anche se non si esclude possa essere stata portata a termine sotto le direttive del nipote Alberto Valier, già collaboratore dello zio e succedutogli in qualità di vescovo fino al 1630, oppure, ancora più tardi, durante la reggenza di Marco Giustiniani (1631-1649) e Sebastiano Pisani (1653-1668). L'iscrizione in questione recita: “VERONENSIS ECCLESIAE CAROLI MAGNI TEMPORIBUS PROSPEOTUS (*sic*) / CARDD. IO. MICHELE AUGUSTINO VALERIO EPP. ELATUS DILATUS”.

della colonna, con gola e toro che fanno capolino). Esse incarnano la quintessenza della collezione, come evidenziano le citazioni del basamento. La donna più anziana avvolta in un drappo con il viso scavato dal tempo e un'acconciatura a crocchia rappresenta la *Vetustas*; al centro, con capelli sciolti e petto ferino – per la presenza di sei mammelle, quasi a rievocare la tipologia di Diana efesina – siede la *Natura*²²⁸, volutamente sopraelevata rispetto alle altre, dal momento che ella, come si legge, “*omnibus doctrinis imperat*”; a destra, colta nell'atto di chiudere in un cerchio perfetto la lettera “O” del cartiglio col titolo dell'opera, è la giovane personificazione dell'*Ars*, che sembra implicitamente fondere le sembianze delle precedenti (si guardino solamente foggia e pettinatura). Le iscrizioni latine ribadiscono tali identificazioni agganciandole ad *auctoritates* letterarie: dal commediografo greco Menandro (IV-III sec. a.C.) all'aristocratico romano Publio Flavio Vegezio (IV-V sec. d.C.) fino all'umanista Agostino Steuco (Gubbio 1497-Venezia 1548). In basso, sotto la corona retta da due putti, incorniciato da festoni e proteiformi volute troviamo lo stemma araldico estense²²⁹. Lateralmente, entro ovali, uno scudo blasonato e un emblema: a sinistra la facciata in muratura di un castello sui cui merli poggia una coppia di uccelli, a destra un'arnia circondata da api accompagnata dal motto di derivazione virgiliana “*in medium quesita reponunt*”²³⁰. Funge da perfetta legenda al primo il codice manoscritto *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum* compilato a metà Seicento dal Turresano; alla carta 300 del secondo volume infatti l'autore abbozza uno stilizzato stemma Moscardo, in tutto identico a quello inciso²³¹. Per quanto riguarda il secondo elemento,

²²⁸ Sull'iconografia della figura centrale contribuiscono a far chiarezza le osservazioni dello stesso Moscardo, al capitolo IX “Della Natura”, p. 17: “Crederono gli antichi, che Iside fosse anco la Terra, overamente la Natura delle cose, che al Sole sono soggette: come scrive Macrobio. Da qui viene, che era figurato il corpo di questa Dea con continuate poppe, à guisa di quella, che alimentasse tutte le cose dell'Universo. Che fosse tenuta per nutrice di tutte le cose, lo asserisce ancora Orfeo, mentr'egli dice: “*Sapientissima, omnium datrix, nutrix, ubique regina./Incremenium nutriens, beata, maturorum verò dissilutrix./Omnium quidem tu pater, mater, nutrix, et alumna./Statim generans, beata, semine abundans, matritas motus*”.

²²⁹ Sullo stemma G. B. Di Crollanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 voll., Pisa, 1886-1890, vol. I, 1886, *ad vocem*, p. 379: “Inquartato; nel 1° e 4° dell'Impero, o d'oro, all'aquila dell'impero; nel 2° e 3° d'azzurro, a tre gigli d'oro, con la bordura inchavata d'oro e di rosso, per Ferrara antica: l'inquartatura divisa da un palo di rosso, caricato di due chiavi pontificie, una d'oro e l'altra d'argento, legate d'azzurro e poste in croce di S. Andrea, sormontate da una tiara d'oro; sul tutto d'azzurro, all'aquila spiegata d'argento, imbeccata, membrata e coronata d'oro. Si confronti la riproduzione presente già nella *princeps* de *Le imprese illustri con esposizioni, et discorsi del s. Ieronimo Ruscelli* (Venezia, F. Rampazzetto, 1566), p. 35.

²³⁰ Nonostante l'elisione volgarizzante del dittongo *ae*, è evidente che il motto deriva dal passo delle *Georgiche* (IV, 149-227, 157) sulla *res publica* delle api, considerate da Virgilio un esempio di laboriosità e di forza difensiva compatta e organizzata, tanto da indurle, per l'appunto a “condividere ciò che si procurano”. La metafora è ripresa anche nell'*Eneide* (si vedano I, 430-436; VI, 707-709 e XII, 587-592).

²³¹ A. Turresano, *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum*, 1656, 2 voll. manoscritti, vol. II, cc. 300-301, citati in M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 5. È curioso il fatto che il manoscritto venga redatto proprio nello stesso anno in cui Moscardo pubblica l'edizione padovana del *Museo*. Forse sotto questa luce deve essere inteso l'epiteto “*Maximus antiquitatis cultor*”. *Ivi*, p. 6: “Secondo il Turresano i Moscardo in origine si chiamavano “Bonucii”. Un avo di Ludovico, vissuto alla metà del XIII sec., di nome Bonutius, fu uno dei Giudici della Città di Verona e “*Quaestor criminum*” ai tempi di Ezzelino da Romano. Un suo pronipote, Moscardo, “*vir inter nobiles, sapientes et divites suo saeculo illustris*”, sposò nel 1386 Verde della Scala. Già prima di questo matrimonio, tuttavia, le due famiglie si erano imparentate, nel 1360, con le nozze di Jacobus Bonucius e Margherita Della Scala che già era stata sposa di Guglielmo Sagramoso. Moscardo fu un personaggio di spicco al punto tale che i suoi discendenti ne ereditarono il nome. Turresano segnala inoltre che Moscardo “de Bonucio” fu uno tra i primi veronesi che fecero parte del Nobile Consiglio della città dopo che Verona passò sotto la giurisdizione della Serenissima”. Da qui (fine XVI secolo) la famiglia Moscardo si divise in due rami, uno dei quali fece capo al

invece, molto utili sono le indicazioni, seppur corsive, del *Mondo Simbolico* dell'abate Filippo Picinelli, pubblicato già nel 1653 a Milano (per lo Stampatore archiepiscopale, su istanza di Francesco Mognaga), ampliato e riedito nel 1669 (Milano, per Francesco Vigone) e finalmente accolto, l'anno successivo, anche dagli stampatori lagunari (nel 1670 esce in contemporanea dai torchi di Nicolò Pezzana, Paolo Baglioni e Combi & La Noú)²³². Il testo, serbatoio di simboli dalla mole eloquente, propone una sorta di inventario analitico di emblemi e imprese (purtroppo privi di un appoggio figurativo) a beneficio di chi era alla ricerca di un personale distintivo che bene rappresentasse predisposizioni morali, glorie reali o ambizioni dinastiche. Pur dedicando un intero paragrafo all'ape (cap. I) nel libro VIII sugli "animali imperfetti", egli cita il motto virgiliano al capo X della medesima sezione, relativo alla formica. Di fatto, il senso veicolato dal motto (unito qui all'immagine) non cambia. Spiega l'autore:

L'istessa provvidenza in preparar meriti, e raccogliere frutti di virtù, prima che soprarri la rigida invernata della vecchiaia, e della morte fù dal Rancati proposta con dar alla formica il motto d'Oratio sopracitato; NON INCAUTA FUTURI. A molte formiche, in atto di faticare a raccogliere il grano io diedi: VENTURAE HYEMIS MEMORES; ed ancora QUAESITA REPONUNT, motti suggeritimi da Virg. 4 Georg. V.155. ove parlando dell'Api; / *Venturaeq; hyemis memores, aestate laborem/ Experiuntur, et in medium quaesita reponunt*²³³.

L'erudito Ludovico intendeva dunque esibire, oltre al simbolo gentilizio, anche un emblema che ben incarnasse il senso della sua raccolta, costruita appassionatamente e non senza fatica al fine di – traducendo letteralmente Virgilio – *mettere a disposizione di tutti il guadagno* storico e intellettuale che ne poteva derivare²³⁴.

collezionista Ludovico, l'altro a suo cugino Fabio che sposò Domitilla Chiodo della cui famiglia ereditò i beni e il nome. G.P. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, cit., pp. 42-43. Interessante notare anche che un altro esponente della famiglia, Giacomo, indicato "stampatore di libri da Verona" (Coppini, p. 8) si era trasferito a Fano, dove aveva presentato regolare domanda per esercitare la professione. Si veda in merito G. Castellani, *Note tipografiche fanesi. Giacomo Moscardi da Verona (1560-1572)*, in "La bibliofilia", a. XIII, 1911, f. 2, pp. 59-77. Sullo stemma si legga anche G. B. Di Crollanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, cit., vol. II, 1888, *ad vocem* "Moscardo", p. 184: "Arma: d'azzurro al castello d'argento, cimato di tre torri, quella di mezzo più alta, aperta di nero, esso castello piantato sopra un poggio di tre cime di verde".

²³² L'edizione del 1653 recava il titolo: *Mondo simbolico, o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*. L'ampliamento del '69 comportò un aggiornamento del titolo in *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre, e profane; in questa impressione da mille, e mille parti ampliato*. Il discreto successo dell'opera portò gli editori/tipografi veneziani a proporre copie reperibili anche in laguna dove pullulavano i circuiti letterari interessati alla questione. Nel 1678, forse per onorare l'autore – morto proprio in quell'anno – tutti e tre gli stampatori citati misero sul mercato una nuova ristampa.

²³³ Si veda F. Piccinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre, e profane; che somministrano a gli Oratori, predicatori, Accademici, Poeti, etc. infinito numero di concetti. In questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Studiosi diporti dell'abbate d. Filippo Picinelli milanese ne i canonici regolari lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore privilegiato. Con indici copiosissimi*, Venezia, Combi & La Noú, 1670, p. 302 (Libro VIII, capo X, 165).

²³⁴ Non si dimentichi che, soprattutto a partire dall'elezione di papa Urbano VIII, l'ape era divenuta una presenza ricorrente nei frontespizi dei testi accademici; in essi l'aspetto encomiastico legato alla casata dei Barberini cui il pontefice appartiene (identificata appunto dalle tre api) s'intrecciava volutamente con il valore simbolico dell'insetto, metafora della ricerca scientifica e antiquaria nonché, al contempo, di una ideale *societas* collaborativa. Si veda in merito M. Guardo, *L'Ape e le api: il paratesto linceo e l'omaggio ai Barberini*, in "Paratesto", 1, 2004, pp. 121-136.

Il volume *in folio* con occhietto e frontespizio a due colori, mostra, già nella prima edizione, velleità tutt'altro che modeste, puntando a far rivivere l'idea dell'antico *otium* oraziano attraverso una cosciente e ponderata attività collezionistica che sembra proporsi, senza riserve, quale potenziale *exemplum* di vita²³⁵. A conferma della serietà dell'iniziativa sono le ottantasette illustrazioni calcografiche (e altrettante xilografie) per lo più in testa ai capitoli, spesso "battute" in modo impreciso, tradendo errori di organizzazione nient'affatto infrequenti (si vedano i numerosi accavallamenti col titolo già composto)²³⁶. Non è da meno l'inserimento degli indici a fine testo²³⁷, che sottendono alla scientificità del lavoro permettendoci di conoscere con più precisione l'entità dell'intero *corpus* – animato da uno stile da *Wunderkammern* – che comprendeva non solo antichità ma anche centocinquanta quadri, ottanta ritratti, oltre duemila disegni e stampe, duecentocinquanta idoli antichi in bronzo, più di cinquanta statuette moderne (sempre in bronzo) e circa trenta teste in marmo di diverse dimensioni; a questo si aggiunga la collezione epigrafica (una cinquantina di lapidi) e quella numismatica²³⁸. L'ideazione delle incisioni è attribuita allo stesso Moscardo da Maria Fiorenza Coppari e Irene Favaretto²³⁹ in base alla presunta assenza di indicazioni "allogene" di paternità. Sull'esecuzione, corsiva e sommaria, rimangono ancora dei dubbi; a destare sospetti sono tre tavole siglate *NBF* (nn. 19, 28, 41) su cui le due studiose incomprensibilmente sorvolano. Il monogramma in questione è di difficile scomposizione e sembra destinato a rimanere avvolto nel mistero. Tuttavia, basandoci sull'analisi del tratto e su stilemi ricorrenti nella costruzione delle figure (soprattutto dei volti,

²³⁵ Dalla prefazione "A chi legge", c. 4r: "Chi sa? che qualcheduno dato ad una vita otiosa, com'era la mia, vedendo sottrarmi con una honesta occupatione dall'otio, non si risolva a tragittar se stesso da una vita sfaccendata, e lontana dalli studi a qualche impiego in virtù? Aggiungo, che si come un soldato vile, che affronta coraggioso il nimico, rinfranca affatto il cuore de i valorosi, così sono per divenire più volenterosi i Letterati, e Pellegrini ingegni, osservando, che anco un'indotto, come io, presume sollevarsi dalla terra a' un otio neghittoso, con l'ali d'una penna guidata per le vie de i fogli, non dalla dottrina, ma dal Genio".

²³⁶ Si vedano pp. 14, 17, 41, 51, 70, 83, 110, 191, 193, 207, 209.

²³⁷ *Ivi*, pp. 449-474

²³⁸ M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 61. Il Misson, in visita a Verona nel dicembre 1687 rimase entusiasta della sezione numismatica del Museo Moscardo; cfr. M. Misson, *Voyage d'Italie*, Amsterdam-Paris, 1743, p. 189. Il Moscardo dedica ben dodici pagine di indice solo per le medaglie con effigi di imperatori romani, a cui seguono le monete romane e greche e le moderne medaglie in bronzo – allora in voga – con effigi di personaggi antichi e contemporanei (pontefici, principi, letterati, ...). Particolarmente importante è l'indice della raccolta pittorica, che comprendeva opere di Domenico e Felice Brusasorci, Paolo Veronese, Bernardino India, Paolo Farinati, Andrea Mantegna, Tiziano, Raffaello e Correggio (cfr. pp. 468-71). C'è da precisare tuttavia che non sempre è stato possibile identificare gli oggetti citati, dato che la loro descrizione si rivela spesso approssimativa. Con ogni probabilità il Museo si trovava in uno dei due edifici di proprietà in via San Vitale; dalla testimonianza di alcuni visitatori d'eccezione sappiamo oggi che la raccolta era esposta in ben nove stanze, delle quali una dedicata solamente alle collezioni scientifiche e due ai dipinti e disegni; il Museo comprendeva anche una galleria e una biblioteca ad essa collegata. Quanto alle iscrizioni, esse erano sistemate nel giardino del palazzo. A tal proposito si veda ancora M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 77 (con riferimenti bibliografici e d'archivio). Per quanto riguarda invece il destino delle opere grafiche, vendute circa nel 1920, e rintracciabili ora in diversi musei italiani ed esteri, dalla Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna alla collezione Scholz di New York, si rimanda a P. Gazzola (a cura di), *La fondazione Miniscalchi-Erizzo*, cit., p. 25 e M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., pp. 111-112; *Disegni veneti della collezione Lugt*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, Fondazione Giorgio Cini, 11 luglio - 11 ottobre 1981) a cura di J.B. Shaw, Venezia, 1981, pp. 2-3; *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, Fondazione Giorgio Cini, 1957), a cura di M. Muraro, Venezia, 1957, p. 60.

²³⁹ M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 64; I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, cit., p. 175.

costellati di peculiari linee soprattutto ai lati della bocca o nella cavità oculare), sembra di poter ascrivere a NB la gran parte delle illustrazioni didascaliche, con alcune riserve per alcuni rami più calligrafici, forse più fedeli ai disegni di partenza²⁴⁰. Si distinguono invece tra le prove incisive particolarmente riuscite le tavole nn. 30 (sileni), 31 (satiri), 47 (capra Amaltea), 83 (teschi di montone). Ad ogni modo impietoso fu lo Schlosser che, in *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* le definì *in toto*, senza distinzioni, semplicemente “orribili”²⁴¹. Che il Moscardo non fosse l'unico coordinatore per l'impaginazione delle matrici lo notiamo soprattutto alla fine della seconda parte, dove si notano alcuni errori ortografici – a lui difficilmente imputabili – in seguito corretti²⁴². L'antiporta, di cui già si è detto, pur manifestando un livello non eccelso, mostra una qualità di tratto e una sicurezza compositiva superiori alle tavole del testo. Non si esclude quindi che a redigere l'apparato iconografico, probabilmente su disegni forniti dall'autore in persona, siano ben due (o tre?) artigiani-incisori: Alberto Pasio, il monogrammista NB e, forse, un suo collaboratore dai tratti più sintetici, tutti e tre ancorabili all'area veneta.

Risale al 4 gennaio 1673 la dedica del libraio veronese Damiano Marconi a Ferdinando Maria Elettore di Baviera (1636-1679) in testa all'opera intitolata *Panegirico della cicala di Anacreonte ovvero il ritratto del savio stoico*, scritta da Giovanni Pindemonte e congedata dai torchi operosi dei Merlo²⁴³. L'“aggancio” a questo illustre destinatario è subito chiarito; confessa infatti il Marconi, editore *ante litteram*, committente privo di un'officina tipografia:

Tra questi pensieri mi portò la mente alla considerazione di V. A. E., di cui altamente impressa restata mi era la memoria fin dal momento, in che la Fortuna mi concesse di poter tacitamente adorare la Serenissima Maestà del vostro Volto, nel passaggio che Ella ultimamente fece per la Città di Verona; e senza pensar di vantaggio la giudicai l'unico Apolline, a cui sicuramente in seno depor potessi, e consagrar in dono questo nuovo parto delle Muse: aggiungendosi che in questo Secolo, poco favorevole alle buone Lettere, Ella da Fama n'è decantata l'unico Asilo²⁴⁴.

La fede dei Riformatori Nicolò Sagredo e Piero Basadona era stata concessa già il 24 ottobre 1671, ma la pubblicazione subì qualche rallentamento, forse per ragioni economiche (cosa piuttosto frequente). Il risultato finale mostra una veste dignitosa, in quarto, con doppio frontespizio, uno calcografico e uno tipografico, entrambi a seguire l'occhiello iniziale. Ci sembra meno calzante, qui, la definizione di “antiporta”, che da un punto di vista iconografico/narrativo mira piuttosto a condensare per immagini uno o più luoghi del testo,

²⁴⁰ Cfr. tavole nn. 18, 34, 36, 43, 65, 67, 69, 70, 71, 77, 79, 84, 87, 93, 102, 103, 105, 106, 122, 131, 148, 164, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 193, 198, 202, 207, 209, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 222.

²⁴¹ J. Von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974, p. 104.

²⁴² Si vedano le tavole nn. 184-185. A questo si aggiungano, proprio nella seconda e nella terza parte, alcuni antiestetici accavallamenti tra le didascalie delle matrici (a volte sovrabbondanti e disarmoniche) e i caratteri del testo.

²⁴³ G. Pindemonte, *Panegirico della cicala di Anacreonte ovvero il Ritratto del savio stoico del Marchese Giovanni Pindemonte. Consacrato all'altezza Serenissima Elettorale di Fernando Maria Duca dell'una, e l'altra Baviera, e del Superiore Palatinato, Elettore del Sacro Romano Imperio etc.*, Verona, G. B. Merlo, “ad istanza di Damiano Marconi Librai di Giesù”, [1673]. Imparentato con Damiano, sarà ai primi del Settecento, Francesco Marconi, ufficialmente registrato come libraio dal 1707 (ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4).

²⁴⁴ G. Pindemonte, *Panegirico della cicala*, cit., 4 v-5 r.

senza troppi avvalli verbali. In questo caso si può parlare infatti, come già anticipato, di “frontespizio calcografico”, visto che a campeggiare nel mezzo di un drappo retto da amorini è proprio il titolo dell’opera (**fig. 7**). La teatralità del tendaggio, il vigore e la possanza – poco armoniosa – dei quattro reggicortina (si noti soprattutto quello in alto a destra, scorciato da dietro), l’incresparsi dei panni allacciati alle trombe rendono la composizione figlia di un “barocco minore”, riconoscibile nelle sue caratteristiche più lampanti. In basso, entro una cornice sormontata da una testa coronata e volute laterali, troviamo lo stemma del dedicatario²⁴⁵. Autore dell’incisione è “*Petrus Michieli*” a cui per confronto stilistico va attribuita anche l’altra tavola calcografica del volume, posta in apertura alla “Prolusione al lettore”. Nonostante la singolare omonimia con il letterato Incognito, amico del Loredan²⁴⁶ e con lo stampatore borgognone, naturalizzato italiano (operativo a Roma, Trani, Bari e Lecce per gran parte del Seicento), questo Michiel, mediocre incisore, vanta un campo d’azione circoscritto al territorio vicentino, veronese e bergamasco nella seconda metà del secolo. L’origine è di certo veneta come dimostra il toponimo “*venetus*” apposto alla *Civitas Bergomi* (s.l., s.n., 1660), ovvero una veduta della città (47 x 81 cm) dedicata al suo reggente Zaccaria Maripietro. Nel 1663 lo troviamo a incidere l’antiporta – su disegno di Giulio Carpioni – delle *Croniche di Vicenza di Battista Pagliarino* (Vicenza, G. Amadio), ove già rivela una discreta capacità di modulare i tratti del bulino, giocando talvolta sul contrasto tra zone completamente bianche e altre solcate da fittissimi tratti incrociati²⁴⁷. Del ‘64 è invece l’antiporta per la *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi* del Calvi (Bergamo, eredi Rossi)²⁴⁸; nel 1668 traduce il disegno di Ciro Ferri per l’antiporta de *Il conte Francesco Martinengo nelle guerre della Provenza* del Lupis²⁴⁹ (sempre

²⁴⁵ Si tratta della tipologia inquartata in uso dal 1623 al 1777 con il primo e il quarto campo losangati a bande (la Baviera recava i colori argento e d’azzurro) e il secondo e terzo con leone rampante coronato e linguato. Al centro, entro uno scudo, trova posto un globo dorato con una croce sulla sommità, a sottolinearne la natura cristiana e imperiale. Per ulteriori approfondimenti A. L. Thomas, *A house divided: Wittelsbach confessional court cultures in the Holy Roman empire, c. 1550-1650* Leiden, 2010; T. Schiering, C. Kübrich, *Die Wappen der Deutschen Bundesländer*, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät GGeo, Lehrstuhl für Historische Hilfswissenschaften, 2005. Lo stemma è già riportato in G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, cit., p. 19.

²⁴⁶ Si veda il recente lavoro di I. Bianchi, *Le Glorie degli Incogniti (1647). Biografie, ritratti e rapporti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore E. M. Dal Pozzolo, a.a. 2013-2014, pp. 244-245 e riferimenti bibliografici. Anche la trascrizione del nome risulta diversa, nonostante la simile pronuncia: il letterato si firma infatti *Petrus Michael*, come vediamo nella cornice del ritratto che accompagna il suo profilo biografico ne *Le Glorie degli Incogniti*.

²⁴⁷ B. Pagliarino, *Croniche di Vicenza di Battista Pagliarino, scritte dal principio di questa città, sino al tempo, ch’ella si diede sotto al serenissimo dominio veneto 1404. Divise in libri sei*, Vicenza, G. Amadio, stampator della città, 1663.

²⁴⁸ D. Calvi, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi aperta alla curiosità de suoi concittadini dal rev.mo p. Donato Calvi da Bergamo*, Bergamo, figli di M. A. Rossi, 1664. Non si esclude che l’ideazione spetti allo stesso Michiel; il suo nome infatti compare in basso a sinistra, accompagnato dall’indicazione “Fece”, anziché “*Sculpsit*” (usato invece nel testo vicentino), che farebbe intendere una più ampia coordinazione dei lavori. Invece l’indicazione “Giacomo Bigoni forma” posta in controparte non dice nulla riguardo alla paternità di un ipotetico disegno preliminare, ma ci informa piuttosto che il Bigoni, in qualità di legittimo proprietario della lastra, svolse una funzione squisitamente editoriale. Questo non esclude tuttavia che possa essere intervenuto suggerendone la composizione, che si presenta quale acuta traduzione visiva della scena letteraria, con tanto di cortina teatrale aperta da un angelo musicante.

²⁴⁹ A. Lupis, *Il conte Francesco Martinengo nelle guerre della Provenza, et altre attioni militari, [...] descritte da Antonio Lupis*, Bergamo, figli di M. A. Rossi, 1668. L’antiporta rappresenta l’*Allegoria della Fama che celebra il conte Francesco Martinengo*; la conoscenza del Ferri ben si spiega con la presenza del pittore a Bergamo, proprio

per gli eredi del Rossi, a Bergamo). Tre anni dopo, nel 1671, lo troviamo finalmente a Verona, dove inizia a collaborare con Giovan Battista Merlo, tramite cui congeda un'interessante carta geografica della città (56 x 72 cm) e l'antiporta del *Panegirico*, pubblicato nel '73 (anche se nulla esclude che la tavola fosse "in cantiere" subito dopo la fede padovana del '71). Non sono molte le informazioni biografiche sull'autore, da non confondere con l'omonimo Giovanni Pindemonte vissuto tra il 1751 e il 1812. Sappiamo che si distinse quale membro dell'Accademia Filarmonica, di cui fu eletto "Padre" sia il 21 aprile 1635, sia il 15 febbraio 1670, in sostituzione del defunto Conte Alessandro Sanbonifacio²⁵⁰; nel novembre del 1679 fu inoltre insignito del rango di Cavaliere dell'Ordine di san Marco da parte del Senato veneziano, che consentirà però l'aggregazione della famiglia al patriziato lagunare solo un secolo più avanti, nel 1782²⁵¹. Morì nel 1681, anno che segnò la dipartita di due altri insigni accademici, il marchese Gasparo Ghirardini e il già discusso conte Lodovico Moscardo²⁵². La giovanile formazione presso lo Studio di Padova lo incoraggiò a licenziare scritti di varia natura (soprattutto letteraria e filosofica) gravitanti attorno all'Accademia degli Spensierati, (di cui Michiel riproduce l'emblema)²⁵³. Solo in un secondo momento l'autore si convincerà a rimaneggiarli, ampliarli e pubblicarli, con un titolo che non solo richiama il *milieu* accademico originario, ma cita altresì l'Ode XLIII "alla cicala" del greco Anacreonte²⁵⁴.

A un biennio di distanza dall'edizione Rossi del *Museo Moscardo* – che di fatto ristampava le illustrazioni della *princeps* padovana articolandole in una più fluida argomentazione – e a un anno circa dal *Panegirico* il Merlo congedò, dello stesso autore, i

dal 1665 al 1667, per la partecipazione ai lavori della volta di S. Maria Maggiore. Sul Ferri si veda L. Falaschi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 47, 1997, pp. 125-132.

²⁵⁰ Con ventuno voti a favore e solo tre contrari, come si apprende dalla documentazione presso l'Archivio della Accademia Filarmonica di Verona (da qui in avanti AFVr), reg. 48, Atti 1670 - maggio 1699, XVII, c.2r. ripreso in M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione*, cit., p. 49.

²⁵¹ *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete contenente anche le notizie storiche sulla loro origine e sulla derivazione dei titoli*. Compilato da Francesco Schröder segretario di governo, 2 voll., Venezia, 1830-1831, vol. I, 1830, pp. 139-140.

²⁵² *Ivi*, p. 50. Il 22 aprile i tre gentiluomini vengono ufficialmente commemorati quali "[...] soggetti che con la bontà de costumi et coll'ordinamento delle più belle scienze e virtùdi hanno resi immortali i loro nomi". Per la nomina del '35 si veda M. Berti (a cura di), *Gli Accademici Filarmonici di Verona in L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro: nel 250° anniversario dell'inaugurazione del teatro Filarmonico (1732-1982)*, Verona, 1982, p. 274. La ricostruzione della sua biografia appare tuttavia questione estremamente delicata, dal momento che un Giovanni Pindemonte è attestato quale "Padre" accademico anche in data 21 aprile 1682 – esattamente un anno dopo la morte –. Potrebbe certo trattarsi di una trascrizione inesatta o approssimativa ma la confusione onomastica dovette comunque esserci visto che un altro Giovanni Pindemonte (marchese) è attestato nel maggio 1710. Ad avallare l'esistenza di una figura "intermedia" (rispetto al più noto poeta e drammaturgo di fine secolo) è inoltre una lettera manoscritta rinvenuta presso la biblioteca Civica di Verona (b. 222), datata luglio 1724 e firmata, appunto, da un non meglio noto Giovanni Pindemonte.

²⁵³ G. Pindemonte, *Panegirico della cicala*, cit., p. 23: "La cicala, c'habbiamo tolto per corpo d'Impresa col Motto, *nec torqueor aestu*, dichiara, e spiega facilmente à chiunque la guarda, e considera, che noi non habbiamo altro pensiero, che d'essere spensierati. Continua questa il suo canto senza punto scomporsi, ed attristarsi, sotto la sferza de' raggi più cocenti del Sole, mentre arde la terra, e tutti gli altri animanti languiscono. E noi, imitando la sua natura, professiamo di vivere con pari tranquillità, e costanza, tanto nelle prosperità, quanto sotto il flagello della Fortuna".

²⁵⁴ Secondo il Marchi il testo del Pindemonte costituisce la principale fonte iconografica per il salone principale del rinnovato palazzo Giuliani presso San Paolo. Cfr. G. P. Marchi, *I medaglioni con iscrizioni greche della Sala Barbieri*, in L. Olivato, G.M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 175-179.

Discorsi accademici. La data, non esplicitata in sede frontespiziale, è desumibile dalla prefazione dell'autore con lunga dedica all'imperatrice Eleonora Gonzaga Nevers (Mantova 1630 - Vienna 1686)²⁵⁵. La scelta di rivolgersi alla famiglia imperiale non stupisce, dal momento che circa vent'anni prima, nel 1654, il duca di Mantova Carlo II Gonzaga Nevers, fratello di Eleonora, aveva conferito a Giovanni, al fratello Giacomo e ai rispettivi primogeniti maschi il titolo marchionale²⁵⁶. Solo tre anni più tardi, nel 1657, la sovrana del Sacro Romano Impero aveva designato proprio Giovanni quale "storiografo ufficiale"²⁵⁷. La licenza di stampa era stata concessa il 14 agosto 1673, tramite diretto intervento del revisore Battista Nani che, in una nota del 17 agosto anteposta al *placet*, celebrava l'opera "per l'inventione, per lo stile, per l'eruditione"²⁵⁸. Nonostante il modesto allestimento in ottavo con fregi xilografici in apertura ad ogni capitolo, balza agli occhi la presenza dell'antiporta (**fig. 8**), ornamento affatto scontato per la tipografia in questione, che di rado concedeva spazio a testi contemporanei preoccupandosi, per giunta, di ornarli con tavole illustrate. L'iconografia del rame in questione si può comprendere solo con l'aiuto del testo, di cui è davvero una *summa visiva*.

In primo piano, in basso, delle figure umane, maschili e femminili, emergono dal sottosuolo divincolandosi dalla materia nei modi più disparati: chi sbuca col busto, chi dimena le gambe quasi "in apnea", chi oramai è uscito quasi completamente. L'episodio si riferisce al primo discorso dell'accademico, ovvero "Che si possano generare, come Rane Huomini dalla Terra"²⁵⁹; la questione di partenza, "[...] se la Natura à gli huomini sia stata, anzi dura matrigna, che

²⁵⁵ Dopo un proemio in cui spiccano *captatio benevolentiae* e modestia, la dedica, eccezionalmente prolissa, insiste sull'importanza della cultura e sulla promozione delle lettere. In merito all'anomalia della lunghezza (di solito la dedica si aggirava entro le tre pagine) si veda F. Formiga, *Alla ricerca della benignità del lettore nelle edizioni Merlo del XVII secolo*, in "Paratesto", cit., p. 120. La studiosa sottolinea infatti come i due testi del Pindemonte, il *Panegirico della cicala* e i *Discorsi Accademici*, rispettivamente del 1673 e 1674 si distinguano dalla maggioranza delle pubblicazioni Merlo anche per il pubblico di lettori cui si rivolgono. Pp. 132-133: "[...] si delineano [...] due fasce di lettori [...]: da un lato i lettori del Seicento sono inseriti tra la folla degli alfabeti a cui si affianca quel pubblico, che è poi il destinatario privilegiato e che con definizione moderna potrebbe essere definito dei letterati, che abbia ricevuto una formazione intellettuale ed un'educazione estetica tanto avanzate da dargli la possibilità di esercitare un giudizio letterario personale, che abbia abbastanza tempo libero per leggere e non da ultimo che disponga di risorse con le quali comprare regolarmente i libri. Nel XVII secolo in questa fascia di lettori possiamo inserire tutti quelli che erano i depositari tradizionali della cultura, legati alle università ed ai conventi, ma anche il patriziato e quei lettori che si potrebbero ipotizzare provenienti da una borghesia colta a stretto contatto con il potere e chiamati a partecipare della vita politica e culturale della società".

²⁵⁶ *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, cit., p. 139.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ G. Pindemonte, *Discorsi accademici del Marchese Giovanni Pindemonte*, s. n. p. Riscontri elogiativi sono confermati da alcune corrispondenze con Enrico de Noris, Giuseppe Filiberto Barbieri (della Compagnia di Gesù) e Giovan Francesco Campagna di Venezia, oggi conservate in BCVerona, b. 222. Si veda, ad esempio la lettera di quest'ultimo (30 ottobre 1675): "Ho cominciato a leggere i Discorsi Accademici di V. S. Illma, e a confessarle ingenuamente il mio sentimento, tal è la sodisfazione, che provo in tal lettura, che non posso di meno di non comunicarla all'Autore di Opera si degna. Ho letto la Dedicatoria, la Prefazione al Lettore, ed alquanti de primi Discorsi, e non so se più ammiri, ò la sveltezza della lingua, ò la finezza dell'eruditione, o la forza degli argomenti, ò la traccia de Discorsi, si altamente spica in tutto il profondo sapere della sua mente."

²⁵⁹ La questione occupa invero i primi quattro discorsi; per ogni ipotesi l'autore vaglia, quasi hegelianamente, anche il contrario. Nello specifico: discorso I "Che si possano generare, come rane, huomini dalla terra" (pp. 37-76), II "Nella stessa materia" (pp. 77-106), III "Che non si possano generare huomini dalla terra" (pp. 107-148), IV "Nella stessa materia" (pp. 149-188).

amorevole madre”²⁶⁰, è indirizzata da subito verso lidi “evoluzionistici” *ante litteram*. In alto, fluttuante nell’aria, una donna regge un globo con la mano sinistra e con la destra tiene un drappo che srotola come fosse un cartiglio, da cui leggiamo, a lettere capitali, “*Mens agitat molem*”. La sua presenza si ricollega ai discorsi VII e VIII, sui principi che reggono il mondo²⁶¹; il sintagma latino è una citazione dall’Eneide²⁶² e ne costituisce la chiave di lettura, rivelando la posizione del Pindemonte in merito. L’autore afferma infatti, parlando della Terra:

Questo è un corpo, che si come nella massa tutti eccede, così supera tutti nella sapienza, e virtù. E ciò per l’Anima grande, che l’informa, e li dà spirito, e vita. Onde filosofando canta il Poeta: *Spiritus intus alit, totamque infusa per artus*

Mens agitat molem.

Non è dunque un sogno, un vaneggiamento chimerico l’Anima del Mondo, s’ella è quella virtù intrinseca, che infusa per tutte le sue parti, l’agita, il muove, e’l fa animale di tanta perfezione, che non solamente si pareggia all’uomo, mà da gli Stoici appellasi Dio²⁶³.

La figura è quindi una personificazione dell’*Anima Mundi*; nel delinearla il *peintre-graveur* si è attenuto ai precetti iconografici ripani (di cui espunge i dettagli più spiccatamente neoplatonici).

Leggiamo infatti nell’*Iconologia* che l’“Idea” era immaginata come:

Una bellissima donna sollevata in aria, sarà nuda, ma ricoperta da un candido, et sottilissimo velo, che tenghi in cima del capo una fiamma vivace di fuoco [...]. Platone intende per questo nome d’Idea una essenza nella mente divina sperata da ogni materia, che dia la forma ad ogni cosa creata, et da crearsi, et causa che tutte le cose create habbino il suo essere [...]. Ma per meglio dichiarare l’intenzione di Platone, è d’avvertire, che già egli dice che tre cose, sono coeterne, il bene, la mente, et l’anima del Mondo, per il bene intende Iddio autore di tutte le cose, il quale semplice, et immobile sopra l’intelligenza et la natura di tutte le cose [...]. Da questo bene, come da Padre procede la mente come un splendido lume dall’innata luce del Sole, Dalla mente di più scaturisce l’anima del Mondo, come un splendore del lume, quale spargendosi per tutte le cose le mantiene in vita [...]²⁶⁴.

²⁶⁰ G. Pindemonte, *Discorsi accademici*, cit., p. 37. Pp. 44-45: “[...] Chi vorrà farsi à credere, che in guisa delle rane, e de topi, possa egli nascere dal pantano, e dal fango? La più bella delle forme non si lega nel più vil de’ soggetti. La natura non è discepola, mà maestra dell’arte. [...] Noi dobbiamo adesso filosofando vedere se, non giusta la vera, e ortodossa opinione, mà secondo le massime, e gli’nsegnamenti de’ Gentili, sia virtù, e potere nella terra, con che generar huomini, come rane, ed altri animali imperfetti. [...] Poiché divisi gli elementi, ed allogati tutti nelle loro sfere, spariro le tenebre, che ingombravano il Chaos, la terra gravida, e ripiena di virtù seminali generò, e partorì non solamente i quadrupedi, e tutti gli altri bruti, mà anche i primi Huomini, da quali, come anzinati, e progenitori, riconosce la nostra spetie, il suo antico, e primiero principio. Non è credibile, disse Lugretio, che i primi nostri padri siano stati messi, e calati quaggiù con una fune dal Cielo.” L’autore mostra di conoscere le posizioni, anche bizzarre, di Anassimandro di Mileto, Empedocle, Parmenide, Democrito, Epicuro, Zenone, Platone, Ficino, Aristotele (p. 48: “Dubita in questo luogo il Filosofo, se gli huomini sian stati ab eterno. Mà quando habbiano havuto principio, non dubita punto, che fatto prima un vermine, od un’uovo, il loro nascimento dalla terra non sia”) fino ad arrivare a Plinio e Seneca.

²⁶¹ G. Pindemonte, *Discorsi accademici*, cit., Discorso VII, *Che non vi sia Fortuna, né Anima del Mondo*, pp. 257-298; Discorso VIII, *Nella stessa materia*, pp. 299-338.

²⁶² Virgilio, *Eneide*, VI, v. 727. Il motto fu ripreso di lì a poco dalla neonata Accademia degli Inquieti, fondata intorno al 1690 dal bolognese Eustachio Manfredi, e conflui quasi naturalmente, dal 1714, a qualificare la nuova Accademia delle scienze dell’Istituto di Bologna, voluta dal conterraneo Luigi Ferdinando Marsigli.

²⁶³ G. Pindemonte, *Discorsi accademici*, cit., pp. 268-269.

²⁶⁴ C. Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino cavalier di SS. Mauritio et Lazaro. Divisa in tre libri ne i quali si esprimono varie imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d’Italia, Fiumi, et altre materie infinite utili ad ogni stato di Persone. Ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini romano in questa ultima editione di Imagini, et Discorsi, con Indici copiosi, et ricorretta*, Venezia, C. Tomasini, 1645, pp. 362-363. Punti di contatto, anche se più generici, si possono ritrovare anche con la figura della “Verità”. A p. 666 la si descrive come una “fanciulla ignuda, con alcuni veli bianchi d’intorno, per dimostrare che essa deve esser ricoperta, et adornata in modo con le parole, che non si levi l’apparenza del corpo suo”; in taluni casi reca nella mano destra il sole e poggia il piede destro sul globo. Lo stesso dicasi per la

Rispetto alla versione del Ripa la personificazione qui non “tiene in braccio la figura della Natura, alla quale come fanciullo dia il latte”, né tantomeno con l’indice accenna a un “bellissimo paese [...] dove siano dipinte Città, Monti, Piani, Acque, Piante, Albori, uccelli in aria, et altre cose terrestri”²⁶⁵. Vi sono tuttavia altri dettagli inseriti *ad hoc*: la mezzaluna su cui l’Anima del Mondo poggia il piede destro richiama la lunga serie di discorsi (IX, X, XI, XII, XIII, XIV) relativi alla condizione del suolo lunare, da considerarsi “habitato non men della terra”²⁶⁶. Colpisce inoltre la contiguità iconografica con certe rappresentazioni seicentesche della Fortuna, tradizionalmente rappresentata come figura seminuda accompagnata da vari attributi che di volta in volta ne qualificano il senso (la cornucopia, la ruota, il timone, il globo terrestre, il ciuffo lungo su testa rasata ...) ²⁶⁷. Del resto, tale immagine, erede della classica *Tyche*, ben si sposa da sempre a contesti diversi, in un sincretismo semantico che la rende estremamente complessa e sfuggente al contempo²⁶⁸. In questo caso particolare la “crasi” visiva tra *Anima Mundi* e Fortuna ben si giustifica alla luce dei discorsi V e VI sulla questione “Che vi sia Fortuna, e sia l’Anima del Mondo”²⁶⁹, cui l’autore sembra infine rispondere affermativamente. La centralità della problematica si traduce, forse involontariamente, in una centralità compositiva, sottolineata dal bianco alone non inciso che ne segue la circonferenza. La presenza del piccolo Cupido armato di arco e freccia, subito sotto il satellite e in linea verticale con la figura femminile poc’anzi trattata, è invece spiegata con il discorso XV, che ragiona “Dell’Essenza dell’Amore”. Attingendo alle fonti antiche (Socrate, ancor prima di Platone) l’autore cerca di dimostrarne la natura “demoniaca”: “Amore è quel mezzo, ch’è trà’l bello, e’l brutto, trà’l bene, e’l male, trà l’uomo, e Dio. Dunque Amore è un Demone”²⁷⁰. Vista la sua essenza, partecipe dell’umano e del divino, bene si capisce come la sua posizione, nell’immagine, sia volutamente intermedia e centrale.

“Chiarezza” (p. 91), che regge con la destra un sole. Fermo restando che la prima edizione dell’importante opera ripiana risale al 1593 (Roma, eredi Gigliotti, 1593), si è deciso in questa sede di utilizzare come riferimento la pubblicazione veneziana impressa nel 1645 da Cristoforo Tomasini, più vicina – per ragioni cronologiche e topografiche – al contesto di analisi.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 362.

²⁶⁶ G. Pindemonte, *Discorsi accademici*, cit., pp. 339-576. P. 348: “Non v’ha Astronomo, che non ci dica, essere la Luna di faccia simigliante alla terra. Hà Oceani, e golfi, hà monti, e scogli; ed hà quattro elementi, che corrispondono à sullunari. Dunque s’ella è un globo simile al nostro, ed hà quattro elementi, haurà conseguentemente anco i suoi misti, e composti. Tali sono gli alberi, l’herbe, i volanti, i pesci, i quadrupedi, e gli huomini, e tutti gli altri corpi, che quaggiù veggiamo.”

²⁶⁷ Si rimanda a V. Cartari, *Le imagini de gli dei antichi*, Venezia, E. Deuchino, 1625 (I ed. 1556; I ed. illustrata 1571), pp. 290-291; C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 226-228. Per alcuni confronti iconografici di area lagunare si veda S. Bracca, *Dal Giustino di Berengan agli spettacoli farnesiani del 1690: il contributo di Martial Desbois all’illustrazione librettistica del Seicento*, in corso di pubblicazione (intervento all’interno del *Paris-Venise: les échanges musicaux, du texte à l’image (1680-1750)*, Parigi, Istituto italiano di cultura, 27 Marzo 2015).

²⁶⁸ Si veda in merito l’*excursus* di E. Rossoni, *Le metamorfosi della Fortuna. Un percorso iconografico tra Medioevo ed età Moderna*, in *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 – 9 gennaio 2011) a cura di M. Rossi, Carpi, 2010, pp. 12-22.

²⁶⁹ G. Pindemonte, *Discorsi accademici*, cit., pp. 187-222 (Discorso V), pp. 223-254 (Discorso VI).

²⁷⁰ *Ivi*, p. 584. Continua dicendo: “Si pruova l’antecedente. Bello, e buono, e Dio non si distinguono, perché gli attributidi Deità per essenza essistente sono la stessa essenza. Amore non è bello, perché è desideroso di bellezza, né si dà desiderio, che non sia causato da privatione. Dunque non è né buono, né Dio. Né perciò egli è brutto, perché appetisce il bello, e gli appetiti non si muovono, che dalle simpatie, ò simiglianze. Dunque Amore stà di mezzo trà’l bello e’l brutto, trà’l bene, e’l male, trà l’uomo, e Dio”.

Bastino, a commento della tavola, le parole dell'autore:

Considerate, Signori, questo volgersi, che fanno i Chaos, per farsi Mondi. Pensate un poco, se questo convertimento altro esser può, che Amore. Amore è desiderio di bellezza. La bellezza è quel raggio, che da Dio, dall'Intelligenza, dall'Anima, già formato, dipende. Si convertono i Chaos per ricevere questo raggio. Dunque questo converti è desiderio di bellezza. Dunque Amore, e questo convertimento sono l'istesso²⁷¹.

Lo scorcio in secondo piano, scandito da una collina con una torre disabitata e in rovina allude probabilmente al penultimo discorso sul "Pellegrinaggio al Paradiso in terra"²⁷², che muove da un assunto iniziale secondo cui "col diluvio [...] è mancato il Paradiso in terra"²⁷³. Da un punto di vista stilistico siamo di fronte a un'incisione dai tratti secchi, asciutti, quasi "brachigrafici", che rivelano una manualità ancora acerba, accompagnata da un gusto naïf che in parte compromette l'effetto compositivo finale. La resa dell'insieme ricorda peraltro alcune soluzioni conseguite in quegli stessi anni dal forsepronese Giuseppe Diamantini, attivo a Venezia dalla metà del Seicento (fino al 1698) nella duplice veste di pittore e intagliatore su rame²⁷⁴. Suggestive analogie si possono addirittura riconoscere con alcune tavole di area diamantiniana recentemente indagate da Silvia Bracca nell'ambito della librettistica lagunare, come ad esempio le anonime antiporte de *La fortezza del Cimento* (Venezia, F. Nicolini, 1699), dell'*Innocenza giustificata* (Venezia, F. Nicolini, 1699) e del *Duello d'Amore e di Vendetta* (Venezia, F. Nicolini, 1700), tutti drammi congedati al limitare del secolo dal medesimo Francesco Silvani (figg. 8/a-c)²⁷⁵. A prescindere dalla complessa questione attributiva, tali illustrazioni – più tarde di un ventennio rispetto a quella in esame – provano tuttavia la buona diffusione di questa particolare grammatica sfrangiata e irregolare, tipica del *peintre-graveur* e cavaliere marchigiano. In calce alla tavola scaligera, poco sopra la battuta della matrice, troviamo l'enigmatica firma: "*Martini Opus*". Pressoché nulle sono ad oggi le informazioni su questo artigiano del bulino che non sembra attestato da altre prove calcografiche locali; non è inoltre chiaro se il genitivo "*Martini*" riguardi il nome o il cognome, come anche decisamente insolita è la modalità di firma che non specifica il tipo di apporto al testo inciso: solo esecutivo o anche compositivo (magari su consiglio dell'autore)? Tale questione rappresenta un terreno difficile da esplorare, percorribile solo in via ipotetica. Concentrando infatti l'attenzione sulle personalità artistiche – per lo più marginali – che possano soddisfare questo requisito onomastico, il cerchio sembrerebbe piano piano stringersi su Martino Cignaroli (Verona 1647/49 - Torino 1726), avo

²⁷¹ *Ivi*, p. 591.

²⁷² *Ivi*, pp. 605-644. Si tratta del discorso XVII.

²⁷³ *Ivi*, p. 668.

²⁷⁴ Sul Diamantini (1621-1705) si veda A. Vernarecci, *Di tre artisti fossombronesi (1892)*, in *Giovan Francesco Guerrieri. Dipinti e Disegni. Un accostamento all'opera*, Catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 11 settembre - 9 ottobre 1988) a cura di S. Anselmi, A. Emiliani, G. Saporì, Bologna, 1988, pp. 113-156, con specifico riferimento alle pp. 143-156; E. Riva, *Per l'opera pittorica di Giuseppe Diamantini* in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 101-106; F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini "Kavalier da Fossombrone"*, Fermignano, Centro studi G. Mazzini, 2008 (e precedente bibliografia); F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 178; L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento*, cit., pp. 63-65.

²⁷⁵ Si veda S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 138-140. L'autrice conferma inoltre l'attribuzione al Diamantini – già argomentata da Francesca Cocchiara – per il frontespizio de *La fortezza del Cimento* (Venezia, F. Nicolini, 1699) (fig. 8/a). Si veda F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 103.

del campione locale, Giambettino. Posto che si ragiona in assenza di documenti probanti, non sembrano infatti accettabili, anche solo per motivi anagrafici, le eventuali attribuzioni al quasi sconosciuto Antonio Martini padovano o al fiammingo – naturalizzato veronese – Martino Meeves, l'uno troppo anziano l'altro forse troppo giovane per firmare nel 1674 l'antiporta del volume²⁷⁶. L'ipotesi del Cignaroli pare al contrario poter reggere, almeno da un punto di vista storico e della plausibilità esecutiva. Nato a Verona nel 1647, egli vi rimane a intermittenza (frequenti e duraturi sono infatti i soggiorni a Crema dove nel '79 si sposa) fino circa alla metà degli anni novanta, quando si trasferisce a Milano, città in cui nel 1694 nasce il figlio Scipione e nel '96-97 risulta operativo per la chiesa di Sant'Alessandro²⁷⁷. Come dimostra un documento dei primi anni dell'ottavo decennio (1670-75) conservato presso la Biblioteca Civica di Verona (BCVr, ms. n. 1332, c. 176 r), all'epoca l'artista era iscritto quale "Sig. Martin Cignarolo" nella lista dei pittori "accademici" locali²⁷⁸. Nelle poche opere ad oggi ravvisabili la firma riporta quasi sempre solo il nome (anche puntato), oltre all'epiteto "veronese"²⁷⁹. Attratto dai modi di Giulio Carpioni (che soggiornò in riva all'Adige tra il 1671 e il 1679) e di Bartolomeo Cittadella, già Zannandreis lo definiva "singolare nel dipingere istorie di piccole figure situate in ameni e ben intesi paesaggi", appoggiandosi verosimilmente sulle precedenti osservazioni di Giambettino Cignaroli²⁸⁰. Pur tenendo conto dello scarto qualitativo imputabile ai diversi *media* artistici e a

²⁷⁶ Su Antonio Martini si vedano le stringate informazioni di G. Moschini in *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817, pp. 214 e 278 (riprese in C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, 1967, p. 277 e in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall'XI al XX secolo*, Torino, 11 voll., 1972-1983, vol. VII, 1975, p. 233). Di lui si sa solo che era già attivo nel quarto decennio del XVII secolo e che realizza una *Madonna in Gloria* (firmata e datata 1633) nel Palazzo del Municipio patavino secondo un gusto affine a quello di Luca Ferrari che dall'Emilia a più riprese aveva soggiornato a Padova e provincia tra il 1639 e il 1643. Su Martino Meves si legga l'interessante intervento di L. Rognini, *Un pittore fiammingo a S. Marco di Valgatarà: Michele Meves e la sua famiglia*, in "Annuario Storico della Valpolicella", XVII, 2000-2001, pp. 165-180 e la più recente biografia di A. Cipullo, *Martino e Michele Meeves*, in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, cit., pp. 285-289. Secondo fonti d'archivio egli sarebbe nato nel 1659, trasferendosi nella città scaligera attorno al 1676, ove morì entro il 1725.

²⁷⁷ Si veda F. Dalmaso in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 25, 1981, *ad vocem*, pp. 490-492 (con relativa bibliografia). Sulla data di nascita, anticipata al 1647 rispetto alla tradizione bibliografica che la vorrebbe nel '49, si veda L. Carubelli, *La celebrazione dell'ordine dei canonici lateranensi nel coro della chiesa di San Benedetto in Crema: fatti di pittura veneta e le prime opere note di Martino Cignaroli*, in "Insula Fulcheria", 24, 1994, pp. 19-35, p. 31, nota 9.

²⁷⁸ Il documento fu pubblicato da Rognini in appendice alla mostra *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., p. 294. Gli altri artisti citati nell'elenco stilato da Carlo Sferini sono, nell'ordine: Antonio Giarola, Biagio Falcieri, Bartolomeo Cittadella, Giovanni Burle, Antonio Spadarino, Giovanni Ceffis, Antonio Zambotto, Giacomo Dondoli, Daniel Tridgor, Carlo Sferini, Giulio Cesare Zambellini, Francesco Melegatti, Santo Prunato, Giovan Francesco Ferrari, Alvise Fracca e Francesco Palazzoli.

²⁷⁹ Sulla figura di Martino Cignaroli si vedano i recenti contributi (con precedente bibliografia) di A. Barigozzi Brini, *Affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in "Arte Lombarda", n. 42-43 (1975), pp. 195-196; A. Cottino, *Problemi di cultura figurativa lombarda tra '600 e '700: gli affreschi della cappella di San Filippo Neri nel Duomo di Asti; l'opera di Martino Cignaroli tra Milano, Crema e Torino*, in "Antichità Viva", XXV, 5-6, 1986, pp. 34-42; L. Carubelli, *La celebrazione dell'ordine dei canonici lateranensi nel coro della chiesa di San Benedetto in Crema*, cit.; S. A. Colombo, *Tre dipinti all'Ambrosiana provenienti da chiese milanesi e alcune precisazioni sull'attività di Martino Cignaroli in San Vittore al Corpo*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 37-43; C. Piastrella, *Recupero di un Martino Cignaroli*, in "Insula Fulcheria", 35, 2002, pp. 245-247; M. Belvedere, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, Supplemento di "Insula Fulcheria", 39, 2009, Crema, 2009, pp. 109-110 e 145.

²⁸⁰ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, Verona, 1891, p. 325. Cfr. G. Cignaroli, *Serie de' pittori veronesi*, in G. B. Biancolini,

un'innegabile evoluzione stilistica nel corso del tempo, non sembra fuori luogo l'accostamento del testo incisivo in analisi con le più vicine prove cremasche del coro di S. Benedetto (1677-1679) ove, a prescindere dai santi di volta in volta protagonisti – Patrizio, Ubaldo o Andrea – si ravvisa una comune inclinazione plastica, costruita su pose spesso innaturali e in dinamica tensione.

Destinato al più completo anonimato è invece l'artefice dell'antiporta per la *Felicità de primi imperi del mondo*, opera del Dal Pozzo edita verosimilmente nel 1675 da Antonio Rossi²⁸¹. La tavola d'apertura assolve funzioni didascalico-esplicative ed esibisce, da un punto di vista tecnico, uno stile piano ma efficace, ben rappresentativo del mediocre tenore tipografico dell'epoca, considerato il fatto che l'inserimento di un'immagine realizzata *ad hoc* permetteva di distinguere quell'edizione dalle altre (fig. 9). Non era necessariamente una questione legata alla bontà del testo in sé, quanto piuttosto una dimostrazione (più o meno marcata) della disponibilità finanziaria alla base dell'intera operazione editoriale. Il volume in quarto di Giulio Dal Pozzo ha probabilmente goduto dell'appoggio economico del principe Nicolò Sagredo (1606-1676), destinato ad indossare il corno dogale (anche se solo per diciotto mesi) proprio a partire dal 1675²⁸². L'interpretazione dell'antiporta non è passibile di fraintendimenti, visto che è lo stesso autore a guidarne la lettura; nella prefazione infatti, oltre a rimarcare l'importanza di tale “abbellimento”, egli spiega:

L'operetta mia hà per soggetto la perfetta Felicità, et havendola stabilita nella mia introduzione sudetta, sopra la Virtù, Bontà, e Libertà, hò procurato da me stesso formare un simbolo, con cui, in una sola figura, spiegassi la mia intentione²⁸³.

La descrizione prosegue adducendo fonti antiche di carattere squisitamente antiquario, da Platone e Aristotele, a Valeriano, fino al collega Moscardo. Si apprende dunque come cornucopia e caduceo siano attribuiti “classici” di tale personificazione²⁸⁴. La Felicità, *summa* di virtù morali ed intellettive, è posta a sedere su uno scranno quadrato, simbolo di permanenza e stabilità; le chiome lunghe e sciolte sottendono lo stato libero della donna, dal momento che “per contrario il capo raso” è “simbolo di schiavitù”²⁸⁵. Ad avvallarne la nobile condizione è la

Supplementi alla Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata, cit., II, , p. 224: “Ancora il presente si distinse nelli paesi, benché figure ancora con qualche merito dipingesse [...]”.

²⁸¹ G. Dal Pozzo, *Felicità de primi imperi del mondo ricettata sotto la Serenissima Republica di Venetia. Tratta da Considerazioni sopra il libro Primo di Giustino*, Verona, A. Rossi, [post-1674]. L'anno di pubblicazione non è esplicitato né in sede frontespiziale, né nel *colophon* (assente); tuttavia, dal momento che la prefazione dell'autore reca la data 18 dicembre 1674, è ragionevole che il testo sia uscito almeno nel 1675. La fede dei riformatori era stata invece concessa già nel 1673.

²⁸² Che ci sia stata una – seppur breve – corrispondenza epistolare fra i due sembra provato dalla postilla a lui indirizzata, sempre in data 18 dicembre 1674. Da essa si evince come il Sagredo avesse espresso pareri favorevoli sull'opera ed il suo “frontespicio” (inteso come antiporta).

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Dal Pozzo non cita, tra le sue autorevoli fonti del passato, l'*Iconologia* del Ripa. Pare poco probabile tuttavia che lo scrittore non abbia tenuto conto di questo testo fondamentale, tanto più che la personificazione della Felicità delineata dal Cavaliere già a fine Cinquecento viene ripresa pressoché identica dal veronese, fatta eccezione per alcune variazioni (la fascia al posto della ghirlanda) o aggiunte complementari (il corno dogale e, ovviamente, i riferimenti marciali). C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 203-204.

²⁸⁵ G. Dal Pozzo, *Felicità de primi imperi del mondo*, cit., p. 4. Egli aggiunge inoltre: “La Nobile è rappresentata per il capello all'uso Veneto [...]”. Con il Capello si rappresenta anco l'Augusta, ogni qual volta la figura

corona ducale, volutamente posta a terra “perché la figura non fosse creduta il simulacro di Venetia”²⁸⁶; a compensarne l’assenza è però la fascia intrecciata, “insegna [...] di suprema, e libera potestà”²⁸⁷. Beninteso, non può mancare il leone alato della Serenissima, da cui sgorga il verso “*in velamento alarum tuarum exultabo*”, tratto dal Libro dei Salmi²⁸⁸, funzionale ad esplicitare verbalmente il messaggio sotteso, ovvero che – ancora una volta con le parole del Dal Pozzo – “la perfetta felicità, più non si gloria che d’essere ricettata sotto l’ali del suddetto Leone, gloriosissimo scudo della Veneta Repubblica”²⁸⁹. Come anticipato, l’antiporta non presenta alcun nome in calce, quasi a volerne negare l’artisticità a fronte di una predominante componente “artigianale”. Esaminando più da vicino alcuni dettagli – per così dire – morelliani, ci sembra tuttavia interessante (e forse risolutivo) l’accostamento con il frontespizio inciso dal Michieli solo un biennio prima. Oltre ad alcune ricorrenti manovre tecniche del bulino, colpiscono certi automatismi nella resa dei volti, come l’incavo oculare similmente ombreggiato sotto l’arcata sopraccigliare e la bocca a cuore, fittamente tratteggiata ai lati. A parere di chi scrive, dunque, non sembra azzardato attribuire la tavola al poco noto incisore veneto; nulla vieta inoltre di retrodatare l’antiporta al 1674 (anno della dedica al Sagredo) o addirittura al 1673, quando i Riformatori di Padova Angelo Correr e Battista Nani certificano il nulla osta.

Di ben altra portata sono le due imprese editoriali sostenute dalla famiglia Merlo nel corso del 1678: *Il Santo overo la Fede Conservata* e le *Maraviglie heroiche di Matilda la Grancontessa d’Italia*.

Il primo è uno studio agiografico scritto da Antonio Lavagno con l’intento di sollecitare nel lettore la preghiera; nonostante il formato ridotto – si tratta di un *dodicesimo* – esso risulta corredato di ben ventiquattro tavole calcografiche fuori testo. Spiccano in apertura l’antiporta e il ritratto dell’autore, la cui matrice verrà riutilizzata un ventennio più tardi nell’opera *Ode istoriche*, uscita “alla macchia” col falso luogo di Colonia²⁹⁰. Entrambe le prove incisorie spettano al bulino di Isabella Piccini, figlia d’arte nonché allieva del padre Giacomo, già suora presso il convento francescano di Santa Croce, come apprendiamo dalla firma in calce²⁹¹. A confermare lo spostamento dell’asse verso l’area lagunare, oltre al locativo “*Venetia*” accanto

rappresentante tiene la mano sinistra aperta. Così la figurò Tiberio in una moneta di metallo presso il Valeriano nel lib. 35 la quale ho veduta nel copiosissimo Museo del Sig. Co: Moscardo, et ga le lettere LIBERTAS AUGUSTA”.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 5.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Salmo 62:8

²⁸⁹ G. Dal Pozzo, *Felicità de primi imperi del mondo*, cit., p. 7.

²⁹⁰ A. Lavagno, *Ode istoriche*, Colonia [?], P. J. del Martello, [1697]. L’incisione è la stessa, ma cambiano alcuni dettagli dell’iscrizione del basamento. Se nella versione veronese troviamo indicato “Antonio Lavagno I. C. Verona”, nella successiva invece, con “Antonio Lavagno Cav.r I. C. Verona”, si sottolinea anche lo *status* di “cavalier”. Vedi anche P. Zagata, *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata dedicati a sua eccellenza il sign. Giampiero Dolce patrizio veneto*, Verona, D. Ramanzini, 1749, p. 181.

²⁹¹ La firma recita infatti: “Soror Elisabeth Reina S. Crucis”. Nel 1666, all’età di ventidue anni (era nata infatti nel 1644) abbracciò infatti la regola francescana, mutando il proprio nome da Elisabetta in Isabella. Nel convento veneziano fece inoltre allestire un’officina personale, da cui congedò opere destinate ai tipografi di Venezia, Padova, Vicenza, Bassano, Verona, Brescia, Ferrara, Bologna, Mantova, fino a Lucca e Urbino. Un accorto profilo è stato redatto da F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., pp. 193-197, con utili rimandi bibliografici e un dettagliato elenco delle collaborazioni incisorie, in cui tuttavia non viene citato il testo in questione. Sul contributo “veronese” della Piccini si rimanda anche all’appendice biobibliografia finale.

alla sottoscrizione, è anche l'altisonante dedica al Doge e al Senato. La stessa antiporta infatti palesa una declinazione politica e politicizzata (**fig. 10**). Sant'Antonio, in saio francescano e con gli attributi tipici – libro e giglio, a cui s'aggiunge la croce – poggia i piedi su d'una mostruosa chimera a cinque teste, di cui la principale, ornata di corona imperiale, sputa vampe di fuoco contro un umanizzato leone di san Marco, munito di corno dogale, spada e, ancora una volta, di un crocefisso. Beninteso, il simbolo cristiano non fa che avvallare il motto antoniano in alto a destra, circondato da angeli sonanti e cherubini: “*Ecce crucem / vicit Leo*”²⁹². Il leone di cui si parla non è solamente il “leone di Giuda, radice di Davide”, ma anche il *signum* di Venezia, descritta come paladina della cristianità sin dai tempi della quarta crociata. Lo scontro militare che si svolge in secondo piano sottolinea la portata del testo, che racconta sì la biografia del santo costellandola di episodi miracolosi, ma si sofferma altresì in modo non disinteressato su alcuni snodi storici dalla valenza ancora attuale, a fine Seicento. Numerosi canti sono infatti dedicati alle vicende di Ezzelino III da Romano, che nel 1226 era assunto alla carica di podestà di Verona. Di orientamento ghibellino e di indole temeraria, egli fu nominato “perpetuo vicario imperiale” da Federico II di Svevia, di cui sposerà addirittura la figlia (1238), suggellando un'unione assai pericolosa per la Chiesa di Gregorio IX²⁹³. Contro l'imperatore del Sacro Romano Impero e re di Sicilia il sommo pontefice pronunciò infatti ben due scomuniche (il 29 settembre 1227 e il 20 marzo 1239) in seno a un precario equilibrio, scandito da molteplici e forzate fasi di avvicinamento²⁹⁴. In una *climax* di anatemi e accuse reciproche, Federico sarà infine tacciato d'essere un miscredente, anzi *il* miscredente per antonomasia: l'“Anticristo”²⁹⁵. Allarmato dalle mire espansionistiche dimostrate anche nei confronti dei possedimenti pontifici, il papa si rivolse dunque a Venezia – già simpatizzante nei confronti della Lega Lombarda²⁹⁶ – per un piano d'attacco da organizzare assieme all'altra grande repubblica marinara, Genova, in nome di un comune *odium imperatoris*²⁹⁷. Tutta l'Italia fu sconvolta dallo schieramento e molte città ne furono il teatro²⁹⁸; la battaglia riportata in antiporta (ma anche a fronte del canto XIII)

²⁹² Al lettore i due versi risultavano certamente familiari; la breve preghiera del santo, che la tradizione ricorda composta per una donna indemoniata della città portoghese di Santaren, ebbe grande diffusione. A quest'ultimo contribuì certamente lo stesso papa Sisto V (1585-1590), francescano, che la fece iscrivere alla base dell'obelisco di Piazza San Pietro a Roma, ancora oggi visibile. La “versione” completa recita: “*Ecce Crucem Domini, fugite partes adversae, vicit Leo de tribu Iuda, Radix David! Alleluia, alleluia*”. Si veda A. Rigon, *Per una biografia di Antonio da Padova: i sermoni come fonte della vita di Antonio e delle origini minoritiche*, Padova, 2014.

²⁹³ Come sappiamo infatti fu proprio Gregorio IX, nel 1228, a celebrare la canonizzazione di San Francesco d'Assisi.

²⁹⁴ Si veda il profilo redatto da O. Capitani, *Gregorio IX*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, Roma, 2002, *ad vocem*, pp. 166-178.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 171.

²⁹⁶ J. J. Norwich, *Storia di Venezia dalle origini al 1400*, Milano 1981, p. 199. Dapprima l'intervento lagunare fu cauto (Venezia svolse la funzione di banca per la *societas*), in un secondo momento più apertamente offrì sistematico asilo ai nemici dell'imperatore in fuga, inviando ai comuni ribelli nobili veneziani per ricoprire la carica podestarile; si pensi solo al caso di Padova e di Treviso. Qui il podestà fu addirittura il figlio del doge, Pietro Tiepolo, catturato nel 1237 da Federico II durante la battaglia di Cortenuova.

²⁹⁷ J. L. A. Huillard-Bréholles (a cura di), *Historia diplomatica Friderici secundi*, 7 voll., Paris, 1852-1861, vol. V/1, 1857, pp. 390-393.

²⁹⁸ A. Lavagno, *Il Santo ovvero la fede conservata*, cit., pp. 321-347 (canto XI). Vengono citate Rimini, Roma (e il Lazio tutto), Ancona, Palermo, Napoli (e la Campania), Catanzaro (si cita il Mongibello), gli Abruzzi, Foligno e l'Umbria, Ascoli.

sottolinea dunque l'impegno della Serenissima contro l'insidia imperiale, in difesa della compagine cristiana, rappresentata da Gregorio IX, la cui *auctoritas* è evocata per sineddoche dalla tiara papale "retta" (ma in realtà non v'è contatto) da sant'Antonio. Non è un caso che l'ordine francescano a cui quest'ultimo apparteneva sia stato ufficialmente approvato nel 1223 proprio dal cardinale Ugolino dei Conti di Segni, già vescovo di Ostia, prossimo al soglio e responsabile, un lustro più tardi, della canonizzazione del santo d'Assisi. Ad accompagnare la visione della tavola bastino le seguenti parole:

Sanguina l'Aria, e palpita la Terra: / [...] Il Popolo Fedel trema, e s'atterra / Supplicando pietà; vittoria certa / L'infedel vanta, nel gran Mostro offerta / Del tetro nembo, sopra Italia assunto, / Durar l'Impression due giorni accese; / E apparve in Aria il gran Prodigio appunto, / [...] / La Grande or sì, Spirto maggior rassunto, Frà l'Armi ad emular del Ciel l'Imprese, / Duce il Leon, che su ne' l'Etra oppugna, / E'l LEON d'Adria; or sì, trionfa, e pugna. // Dietro al Leon Mantenitor ne' Cieli, / Rugge il LEON Dominator ne' Mari; [...] / Siasi ANTONIO il Breve, il Ciel già mostra: / Che'l Leon pugna, a la Vittoria nostra / [...] / Ardendo intonavano il gran Breve a'l'Etra: / ECCO LA CROCE DEL SIGNOR COSPIRA / SATAN CONTR'ESSA; MA VINT'EI S'ARRETRA; / VINT'HA' L'EON DE' LA TRIBU' DI GIUDA²⁹⁹.

Come già anticipato, oltre all'antiporta, Isabella firma anche il ritratto del Lavagno (**fig. 11**), plasmato secondo il modello classico – di derivazione francese e già più volte sperimentata dal padre Giacomo³⁰⁰ – con ovale poggiante su parapetto; esso reca la scritta identificativa "Antonio Lavagno I[uris] C[onsulto] Veron[ense] intervallata dallo stemma familiare, posto al centro. Il soggetto indossa una tunica scura su cui spicca il bianco colletto "a rabat"; i capelli sono sistemati in uno zucchetto di color nero e scendono folti e mossi sul viso, coprendone le orecchie. A sottolineare le sue doti letterarie è la cornice con foglie di lauro. L'impatto energetico del volto deve molto alla mano della Piccini, che modula il bulino alternando *textures* quadrettate più o meno fitte (lo sfondo dell'ovale, la veste scura, la colliera in ombra), a brani paralleli (i punti di luce del bavero, del lauro, le ciocche della chioma) e puntinati (l'epidermide). Spetta invece a Giacomo Ruffoni l'incisione delle ventiquattro vignette relative alla vita del Santo, ciascuna racchiusa in riquadri rettangolari a motivi floreali stilizzati, con lievi variazioni. La sigla ripetuta "sc." (o "scul."), da sciogliere con "sculpsit", apre una questione valida anche per altri "artigiani del libro": non è dato infatti sapere con certezza, vista la diversificata casistica, se l'indicazione della pratica incisoria sia da intendere separatamente rispetto alla fase dell'*inventio* (qui peraltro non contemplata) oppure come il naturale proseguimento del disegno progettuale elaborato dallo stesso (di fatto quindi un *peintre-graveur*)³⁰¹. Date queste premesse, visto e considerato il *curriculum* del *Ruphon*, pare assai ragionevole ammettere che al medesimo

²⁹⁹ A. Lavagno, *Il Santo overo la fede conservata*, cit., pp. 351-52 (canto XII).

³⁰⁰ Iniziatore di tipologia ritrattistica applicata al contesto pittorico e calcografico fu il *peintre-graveur* francese Robert Nanteuil (1623-1678), cui da Venezia il Piccini iniziò ad attingere a piene mani. Cfr. P. Delorenzi, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna (VR), 2009, p. 60.

³⁰¹ La stessa potenziale ambiguità vige laddove s'incontra il verbo *fecit* (siglato *f.*), che sembrerebbe riepilogare in un'unica figura le diverse fasi necessarie alla realizzazione della tavola incisa: la sua ideazione, il disegno e la finale trasposizione su rame.

vadano ascritti entrambi gli stadi³⁰². L'artista conferma così la sua più che discreta levatura, già oggetto di alcuni studi mirati che ne hanno evidenziato il carattere eclettico, soprattutto per quanto riguarda gli ambiti di applicazione: dal settore cartografico (come dimostrano le piante di Riva e Trento su disegno del proto Lodovico Sardagna) a quello scenografico (*Esequie Fatte in Padova al Gran Prior di Lombardia f. Agostino Forzadura*), fino ad interventi in pubblicazioni encomiastiche e devozionali, con punte di fama garantite da titoli prestigiosi, quali *Le Glorie cadute dall'Antichissima ed Augustissima Famiglia Comnena* del Miniati (Venezia, Valvasense, 1663), *Le eroine Della Solitudine sacra* dell'Ercolani (Venezia, eredi Balba, 1664) o la *princeps* del *Regno d'Italia sotto i barbari* del Tesauro (Venezia, Hertz, 1667)³⁰³. Particolarmente versato negli scorci architettonici (si veda, restando in tema antoniano, il foglio sciolto con la *Veduta della cappella di Sant'Antonio* nella basilica patavina³⁰⁴) egli dimostra anche in questa modesta edizione in dodicesimo una buona capacità di organizzazione spaziale, articolando le diverse scene della narrazione in unità distinte, ma compresenti entro la medesima tavola. Non mancano sapienti ambientazioni e aperture prospettiche, a riprova delle non comuni capacità d'impaginazione e della padronanza del mezzo. Non rare le volte in cui Giacomo dialoga con la grande pittura veneziana del secolo precedente, soprattutto tintorettiana: si prendano ad esempio il rame del canto XI, con un sant'Antonio levitante e scomposto che appare in sogno al Papa e che richiama, pur impacciato nella soluzione finale, l'arditissimo scorcio del San Marco nel *Miracolo dello schiavo* (fig. 14). Dal medesimo testo pittorico potrebbe essere desunta inoltre la figura con turbante di spalle nel rame d'*incipit* al canto XIV (fig. 16). Apprezzabile risulta inoltre la capacità di armonizzare, su piccola scala, scenografie d'interni ed esterni (cfr. figg. 12-20), utilizzando spesso prospettive empiriche o "rovesciate" e non facendo mancare in taluni casi piacevoli dettagli svincolati dal significato dell'immagine, proprio come succedeva nell'arte maggiore (da Tiziano a Lotto, da Veronese al Robusti, per restare in area veneta): questo il senso, ad esempio, della coppia cane-gatto al centro dell'ultima cena, rievocata al canto V (fig. 12). Il confronto va immediatamente con le *Relationi del Gran Santo di Padova Antonio* del Mancini, edito a Padova (per il Frambotti) più di vent'anni prima, nel 1654 (cfr. figg. 21-24); nonostante in quell'occasione egli firmi soltanto l'antiporta architettonica, vanno a lui ascritte anche le ventotto incisioni sulla biografia del santo, condotte da una mano forse meno sicura, ma comunque riconoscibile dal *ductus* lineare (tratti "riempitivi" verticali e orizzontali) e dallo stile "pittorico", ricco di richiami all'arte alta. L'attiva partecipazione all'edizione merulana permette

³⁰² La dicitura "*scuplsit*" e "*fecit*", con relative abbreviazioni, sembra infatti di prassi per il Ruffoni anche laddove egli segua entrambe le fasi, come riportato in alcune tavole da F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., pp. 135-139 (e figg. 295-304).

³⁰³ *Ivi*, pp. 200-201 con relativa bibliografia. In particolare si vedano anche L. Trevisan, *Segno, parola, immagine. L'eternità di Girolamo Albanese nelle "Lacrime di Parnaso" (1663) attraverso il contributo incisivo di Giacomo Ruffoni*, in "Paratesto", 5, 2008, pp. 199-216. Id., "Non può morir, chi visse per sempre vivere". *Appunti intorno alle "Lacrime di Parnaso in Morte del Signor Girolamo Albanese Insigne Statuario" di Carlo Molini (1663)*, in C. Battisti (a cura di), *L'immagine e la parola. Percorsi tra letteratura e storia dell'arte*, Verona, 2010, pp. 183-230.

³⁰⁴ F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 136: "Tale rame non può essere stato inciso prima del 1699, dal momento che registra già il gruppo di angeli in marmo bianco che sorregge un candelabro di Filippo Parodi".

di ampliare il raggio d'azione al momento assegnato a questo incisore, probabilmente nato a Trento e operativo per certo tra Vicenza, Padova e Venezia³⁰⁵. A tale consolidata terna urbana si deve aggiungere dunque anche la città di Verona³⁰⁶. È interessante inoltre notare come *Il Santo* non sia la prima collaborazione del nostro con Isabella Piccini, già professionalmente al suo fianco un biennio prima, nel 1676, per l'illustrazione dei *Nabuchi statuta* di Antonio Maria Bianchi³⁰⁷. È possibile che il buon esito di quell'opera abbia favorito una nuova compresenza artistica, ricercata forse più dagli editori/tipografi/librai o dai committenti-finanziatori che dai due stessi incisori. Viste le spese necessarie per il confezionamento (per le quali non si esclude un contributo lagunare) non stupisce che Giovan Battista Merlo abbia richiesto – e ottenuto – l'ufficialità del privilegio.

Più problematico dal punto di vista dell'attribuzione è l'altro testo edito nel 1678, *Maraviglie heroiche*³⁰⁸, a metà tra epica, storia e il biografia, incentrato sulla figura della *comitissa* Matilda di Canossa, del ramo Malaspina, a cui il dedicatario, il cardinale Alberico Cybo-Malaspina (1607-1690) appartiene. Il bel volume *in folio* si mostra assai curato nell'impaginazione, sviluppando ogni *narratione* (in tutto diciassette) entro una lineare cornice tipografica che lascia larghi margini laterali. L'antiporta segue l'occhietto e descrive uno degli episodi più famosi legati alla vita della marchesa, la cosiddetta umiliazione di Enrico IV alle porte di Canossa nel gennaio 1077. Nonostante la parentela con il regnante (cugino di secondo grado), Matilde si era schierata a favore della Chiesa, giocando un ruolo determinante nella riconciliazione tra le due parti; dopo tre giorni e tre notti di attesa, fu proprio lei infatti a intercedere presso il papa e l'abate di Cluny, ospiti al castello nell'Appennino reggiano, perché si giungesse a un accordo³⁰⁹. Nella tavola di apertura (**fig. 25**) la vicenda si svolge entro l'arco monumentale d'ingresso alla città di Canossa, la cui trabeazione, poggiante su coppie di colonne

³⁰⁵ Ivi, pp. 200-201; L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento*, cit., pp. 99-100.

³⁰⁶ Del Ruffoni si ricorda anche il ritratto del medico veronese Raimondo Girolamo Forti, professore presso lo *Studium* patavino, inserito nel trattato *Consultatium et responsiorum medicinalium* pubblicato nel 1669 (a Padova) per i tipi di Matteo Bolzetta de Cadorinis. È possibile che l'incisore abbia conosciuto personalmente l'autore del testo e che quest'ultimo abbia costituito un primo "laccio" con l'editoria scaligera. L. Trevisan, *Segno, parola, immagine. L'eternità di Girolamo Albanese nelle "Lacrime di Parnaso" (1663) attraverso il contributo incisivo di Giacomo Ruffoni*, cit., p. 213. L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento*, cit., p. 100.

³⁰⁷ A. M. Bianchi, *Nabuchi Statuta*, Venezia, Tipografia Poletti, 1676.

³⁰⁸ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche del sesso donnesco memorabili nella duchessa Matilda Marchesana Malaspina, Contessa di Canossa &c. detta la gran contessa d'Italia, con Allegationi Historiche, circa la vera essenza del suo sangue. Narrationi del marchese Giulio Dal Pozzo K. Dedicate all'Altezza Serenissima del Signor Duca di Massa Alberico Cybo Malaspina Principe di Carrara, e del Sacro Romano Imperio, Duca di Fiorentillo, e d'Aiello, e Signor di Padulo, &c.*, Verona, G. B. Merlo, 1678.

³⁰⁹ Si tratta di un passaggio centrale in seno alla lotta per le investiture che imperversò nei secoli XI e XII. Come sappiamo, la contesa tra l'imperatore e papa Gregorio VII (salito al soglio nel 1073) era degenerata in reciproci atti di delegittimazione: durante il sinodo di Worms (24 gennaio 1076) Enrico aveva dichiarato deposto il pontefice (e di conseguenza i vescovi tedeschi a lui fedeli) e, a conseguenza di ciò, allo stesso imperatore giunse presto l'ufficiale scomunica (22 febbraio 1076), che lo estromise dai riti religiosi, privandolo dell'appoggio dei sudditi cattolici. Sulla vicenda P. Golinelli, *Matilde di Canossa. Storia e mito*, in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003, pp. 13-40 (e riferimenti bibliografici); L. Simeoni, *La Vita Mathildis di Donizone e il suo valore storico*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Province Modenesi", s. VII, 1927, vol. 4, pp. 18-64; G. Fasoli, *Rileggendo la «Vita Mathildis» di Donizone*, in *Studi Matildici*, Atti e memorie del III Convegno di studi matildici (Reggio Emilia, 7-9 ottobre 1977), Modena, 1978, pp. 15-39.

corinzie per ogni lato e scandita da due semitimpani, appare quasi interrotta al centro, ove trovano spazio quattro putti alati a reggere lo stemma Malaspina, mentre altri due angeli musicanti accompagnano l'andamento della sommità, quasi fossero acroteri "ripiegati"; nello sfondo, il castello matildico abbarbicato sul colle (così come verrà riproposto nella *Narratione VII*³¹⁰). Enrico IV, deposti corona e scettro, è inginocchiato al cospetto di Matilda, paladina in armatura, "imbelle di sesso, ma di animo più che virile"³¹¹; ella reca la "Clava di Spino"³¹², emblema della casata, e indossa il copricapo a cono ricorrente in molte rappresentazioni ufficiali³¹³. Sull'identità dell'individuo alle spalle rimangono ancora alcuni dubbi: se infatti secondo la tradizione potrebbe ragionevolmente trattarsi dell'abate di Cluny, l'assenza degli elementi distintivi – tunica e il pastorale – complica non poco la questione, facendo pensare piuttosto a una – o forse due – guardie canusiane. Tale iconografia aderisce perfettamente all'immagine seicentesca della protagonista, elevata a eroina della Controriforma contro la minaccia tedesca. In un'epoca in cui forti erano le pressioni esterne (politiche ed ecclesiastiche) nei confronti del papato, riecheggiava infatti l'esempio di questa donna, che fu in grado di gestire diplomaticamente i propri possedimenti centro-italiani, facendo loro svolgere una funzione di "cuscinetto" protettore nelle accorate dispute tra Germania e Santa Sede.

L'opera del Dal Pozzo s'inserisce dunque in un preciso solco ideologico; non si dimentichi che lo stesso papa Urbano VIII Barberini aveva commissionato nel 1633 al Bernini un monumento funerario dedicato alla duchessa, il cui corpo era da poco stato spostato dall'abbazia mantovana di San Benedetto Po alla più solenne Basilica vaticana³¹⁴. Il medesimo spirito aveva animato in

³¹⁰ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., pp. 147-174. Il capitolo "*Narratione*" è dedicato ad *Attone dei Marchesi Malaspiini, Primo Conte di Canossa, Figliuolo di Sigfredo &c.* In apertura vi è il ritratto dello stesso Attone, posto entro un ovale di alloro e poggiante sull'arma dei Malaspina. Ai lati due cani che agguantano un osso ciascuno, rimandando visivamente al toponimo canossiano.

³¹¹ *Ivi*, p. 261. Non stupisca questo trattamento "maschile" della protagonista; il testo mira infatti a "elevare" il cosiddetto sesso donnesco a uno statuto nuovo. Così l'autore descrive la scena "*clou*" (pp. 274-275): "Henrico pregò Matilda supplicar il Pontefice riceverlo nella gratia, et assolverlo delle Censure, il che Essa con ardore, unita ad altri Principi, fedelmente intraprese. Replicate furono l'espugnationi fatte all'animo del Pontefice, che finalmente si ridusse pronto à perdonarle, se depositata dal Rè nelle sue mani la Corona, e lo Scettro havesse pubblicato, ch'egli non fù mai vero Rè, dopo l'accennato Conciliabolo. [...] Ecco un Rè così potente, e temuto genuflesso à piedi di Matilda supplicare in tal guisa il suo autorevole aiuto. Io so, Cugina mia amatissima, che il Pontefice mi hà castigato col separarmi, come infetto, dal gregge dei Figliuoli di Santa Chiesa; e so, che il suo animo è così forte quanto un durissimo Scudo, che colle mie humiliationi non lo posso rompere; ma so ancor, che mi resta per unica, et ultima speranza il tuo Patrocinio, che solo potrà giovarmi in questa mia gravissima urgenza. Non mi negare dunque Cugina, se Dio ti salvi, così sospirato aiuto: Và à ritrovare il Santo Padre, e fa, che mi rimetti colla Benedittione nella gratia di Santa Chiesa".

³¹² *Ibidem*.

³¹³ In merito si veda P. Golinelli (a cura), *Donizone. Vita di Matilde di Canossa*, Milano, 2008, p. XIII. Esso è presente anche nelle miniature dello storico testo donizoniano (si veda in particolare *Donizone presenta il suo poema a Matilde di Canossa*). Interessanti le osservazioni di M. Vaccaro in P. Golinelli (a cura di), *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa benedettina [San Benedetto Po 1007-2007]*, scheda 14, p. 104, in relazione a una testina mosaicata d'area padana (forse Matilde?): "Il copricapo lascia pensare che si tratti di una sorta di "elmo composito", strutturato su più livelli, che potrebbe denotare valori di potere e comando, un copricapo simile è riscontrabile, come complemento di regalità assieme allo scettro, anche nell'*Antichus rex* (identificato da iscrizione), del monastero di Bobbio". Si ricordano inoltre i contributi di C. Frugoni, *Per la gloria di Matilde: il contributo delle immagini. Le miniature medievali*, e R. Piccinelli, *Testimonianze figurative di Matilde nel Cinquecento*, entrambe in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde*, cit., pp. 41-62 e pp. 75-85.

³¹⁴ Fu questa la prima sepoltura di una donna entro le mura di San Pietro (1634-37). Si veda A. Bacchi, *Matilde di Canossa. Un bronzo di Bernini degli anni Trenta*, Milano, 2013. La commissione si data alla fine del 1633, anche

seguito anche altre manifestazioni artistiche, come la scultura realizzata in stucco da Lattanzio Maschio per la chiesa modenese di sant'Agostino (1659-1663) o quella in pietra posta sulla cimasa dell'ingresso al monastero di Polirone (circa 1692): in entrambi Matilde appare principesca e bellicosa al contempo, con veste marziale e spada sguainata, “*Amazon religionis*”³¹⁵ pronta all'azione, secondo il gusto teatrale barocco.

Tornando al testo veronese, legata al verboso frontespizio è la tavola recante lo stemma Cybo-Malaspina, così come si presentava dall'ultimo decennio del XVI secolo: la casata dei Cybo è ricordata dalla croce e dalla banda a scacchi trasversale, mentre i Malaspina sono simboleggiati dal ramo spinato che chiude la parte bassa. Si aggiungano l'aquila imperiale, la corona e la scritta “*Libertas*”, a testimoniare il vincolo politico che Alberico I (III Malaspina) aveva maturato nei confronti del Sacro Romano Impero, di cui s'era riconosciuto vassallo già con il diploma del 1554, sottoscritto da Carlo V³¹⁶; nel 1568 Massimiliano II lo investì poi del titolo di “Principe di Massa e Marchese di Carrara”. Tuttavia l'Alberico cui si accenna in sede frontespiziale non può essere il capostipite della linea marchionale in questione, in quanto già defunto nel 1623. Si tratta quindi certamente di Alberico II (IV Malaspina), che successe a Carlo I nel 1663, regnando fino al 1690³¹⁷. Egli fu il primo a beneficiare del provvedimento di Leopoldo I (5 maggio 1664) che promuoveva a ducato il principato di Massa, e dunque fu il primo a potersi fregiare del titolo di “duca di Massa”. L'elogio della dedica si estende anche al fratello, il cardinale Alderano, “il cui Nome non si può raccordare senza veneratione della Penna, e del Cuore; perché [...] hebbe sempre costantissimo il Senno nel servitio di Dio, e nell'acquisto delle buone discipline”³¹⁸.

La ricostruzione storica del casato si avvale dell'interessante tavola in *folio* reale ripiegato, posta a corredo della *Narratione V* in cui “*Si discorre sopra l'Origine, e Stati della Casa Malaspina*”. La lettura del testo è fondamentale per la sua corretta comprensione, che altrimenti resterebbe

se il trafugamento del corpo risale alla primavera del 1634 (10 marzo). Il monumento funebre venne inaugurato il 21 marzo del 1637, nonostante l'iscrizione riporti la data 1635. Nel bassorilievo (eseguito da Stefano Speranza) è rappresentata la scena del perdono concesso da Gregorio VII all'imperatore Enrico IV il 28 gennaio 1077.

³¹⁵ È quanto recita l'iscrizione nel cartiglio della statua del Maschio. Si veda G. Martinelli Braglia in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde*, cit., pp. 113-115, scheda V.3. Sulla statua di *Matilde* nella chiesa di San Benedetto Po (MN) si veda invece R. Piccinelli, *ivi*, pp. 138-139, scheda VI.7.

³¹⁶ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., p. 17: “Poiché essendo egli in posto eguale à Principi maggiori d'Italia, sì per le qualità sublimi dell'animo, meritò da Cesare il Titolo, e li Privilegi di Principe del S.R.I. come dicessimo, nella qual occasione espose nel suo Scudo gentilitio l'Aquila Imperiale di sopra, che tiene negl'artigli il Breve, *LIBERTAS*. E sotto in quarto l'Arma Cybò ornata dalla Croce Rossa in Campo d'argento di Genova concessa da questa Republica à Guglielmo, cognominato il Buono, pregiatissimo da Federico Imperadore, da cui fù con tutta la Posterità dichiarato Cavaliere”. Si veda anche F. Bonatti, *Massa Ducale*, Pisa, 1987, p. 72.

³¹⁷ Carlo I è il primogenito di Alderano (figlio di Alberico I), morto nel 1606. Dal 1690 ad Alberico II succederà, fino al 1710, Carlo II. Si veda L. Tettoni-F. Saladini, *La famiglia Cybo e Cybo Malaspina*, Massa 1997. Così lo descrive il Dal Pozzo, p. 22: “Dotato di mirabil prudenza, e valore, ornatissimo di Lettere, profondo nelle Scienze, e peritissimo nei Governi, è stato dichiarato Duca di Massa dall'Imperadore vivente con tutti gli Privileij, che si concedono ai Duchi d'Altezza, onde porta li Titoli di Duca di Massa, Principe di Carrara, e del S. R. I. Duca di Fiorentillo, e d'Aiello, Signore di Padulo Etc. egli viene stimatissimo singolarmente dalla Casa Austriaca, impiegandosi con ogni pontualità nelle Commissioni, che tiene da Cesare, e dalla Corona di Spagna”.

³¹⁸ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., p. 25. P. 26: “Per queste altissime qualità ben note al finissimo intendimento dell'hodierno Sommo Pontefice Odelscalchi Innocentio XI l'ha dichiarato Segretario di Stato, e Cardinal Regente [...]”.

sospesa: si tratta infatti dell'evento determinante al seguito del quale “fu dato a questo Sangue il Cognome di Malaspina, e l'impresa dello Spino; Poiché non fu preso né l'uno né l'altro a capriccio, o per Dominio de Stati; Ma per valore Heroico, e per gratia spetiale della Divina Maestà, all'hor, che Azzino vendicò la morte di Ilduino suo Padre, e la distruttione di Milano, di cui Ilduino era Duca, colla Morte di Theodoberto Re di Francia con l'aiuto di S. Ambrogio [...]”³¹⁹.

I fatti, come spiega Dal Pozzo, andarono più o meno così: per fronteggiare le truppe di Teodoberto, entrato in Italia con oltre duecentomila uomini e l'appoggio del re Clodoveo, tale Ilduino fu nominato “Duce dei Milanesi” e in virtù di questa carica, con l'aiuto del generale Narsete inviato dall'imperatore Giustiniano, riuscì inizialmente a difendere la città tenendo a bada il nemico. La subdola strategia messa in atto dal rivale, tra proposte di pace e finte tregue, gli fu però letale: aperte le porte della roccaforte in vista di un concordato armistizio, fu egli stesso vittima di un ultimo mortale assedio. In seguito al saccheggio dell'armata rivale, il figlio di lui (già orfano), Azzino, “per esser di egregia forma”³²⁰, fu tenuto incautamente nel seguito reale, tanto da divenire compagno prediletto del tiranno; ispirato direttamente da sant'Ambrogio, il giovane riuscì presto ad approfittare dell'occasione perfetta (la siesta durante una battuta di caccia) per ammazzare con una grossa e affilatissima spina il carnefice del padre, il cui corpo fu lasciato in pasto ai cani³²¹.

È quanto vediamo rappresentato nella citata tavola calcografica, che, a detta dell'autore, riprende fedelmente uno dei dipinti (verosimilmente ad affresco) che ornavano i chiostri del monastero milanese di San Pietro Celestino, a dimostrazione che “tale impresa non solo porta seco la verità Istorica, ma anco quella fede pia, che deve essere radicata tenacemente nel peto di chiunque professa con intrepida costanza la Cattolica Religione”³²². Da un punto di vista compositivo la narrazione viene articolata in maniera bustrofedica: in primo piano, sulla sinistra, Azzino trionfante col ramo spinato si allontana in sella al suo destriero, mentre Teodoberto, in basso a destra, rimane a terra inerme, azzannato dai cani. Nello sfondo, in posizione centrale, la scena in cui il giovane, rimasto orfano in fasce, viene accolto dal re dei Franchi, tra gli sguardi attoniti

³¹⁹ *Ivi*, p. 128.

³²⁰ *Ivi*, p. 129.

³²¹ *Ivi*, p. 130: “Nel giorno di tanta crudeltà Sant'Ambrogio in sogno apparse à Teodoberto con terribile faccia, et minacciandolo li diceva: Teodoberto per haver guasta la mia Città, sappi, che questo anno morirai come Cane, et da Cani sarai mangiato: e così intervenne; imperoche essendo lui sopra di un'altissimo Monte à Caccia de Porci, e ripeto di vino, si pose a dormire col Capo in Grembo ad Azzino, molto amato da lui, dal qual fatto cieco non si ricordava della Morte d'Ilduino suo Padre; il Fanciullo adunque ispirato da Ambrogio tolse una pungente Spina, la quale haveva presso di se, et quella per le parti di dietro cacciò in sin al cervello di Teodoberto per modo, che l'uccise, e le sue carni furono devorate da Cani. Poi il Fanciullo con l'aiuto di Sant'Ambrogio fuggì a luogo sicuro. Questo luogo, dove fù morto Teodoberto, fù chiamato Malaspina sino à presenti giorni, e di qui sono derivati i presenti Marchesi Malaspina di Lunigiania”. L'episodio successe nell'arco compreso approssimativamente tra il 553 e il 569 (p. 131).

³²² *Ivi*, pp. 133-134: “Si aggiunga, che il Corio, e particolarmente il Morigia non raccontano questa Impresa di Azzino per decorare l'Origine del Nome Malaspina, mà per riferire uno dei gran Miracoli del loro Arcivescovo Sant'Ambrogio, il qual Miracolo con tutta la detta Istoria portata dai prenommati Autori vedesi tutt'ora dipinta nel Chiostro di San Pietro Celestino di Milano, et in conseguenza approvata dalla Chiesa, e posta sotto l'occhio di Santissimi Arcivescovi [...]”.

delle guardie; in lontananza l'assalto a Ilduino e i profili della città, interrotti solo dalla nube di sant'Ambrogio. La resa stilistica, pur impacciata e ingenua nei tratti, dà prova tuttavia di un progressivo digradare di profondità, accostabile allo sfumato o allo stacciato delle arti maggiori. Oltre al valore documentale dell'immagine, che testimonierebbe l'esistenza di un dipinto verosimilmente perduto dopo il riallestimento architettonico del 1735 – ad opera di Marco Bianchi³²³ – l'altro aspetto interessante è la presenza della firma estesa, quasi invisibile ad un primo sguardo, “CESARE ZAMBELINI F: 1677” (**fig. 26**).

A precedere le biografie più rappresentative della casata è l'articolato albero genealogico, le cui radici poggiano simbolicamente sulla città di Luni, di cui si parla nel quinto capitolo³²⁴. La stretta connessione dei Malaspina col proprio territorio è sottolineata dai due stemmi laterali sorretti dai putti. Seguono dunque quattro *Vite* relative a personaggi “di snodo”: Sigfredo, “Primo certo Antenato della gran Contessa” (*Narratione VI*, pp. 137-146), suo figlio Attone “Primo Conte di Canossa” (*Narratione VII*, pp. 157-174)³²⁵, Tedaldo (*Narratione VIII*, pp. 175-180) e Bonifacio (*Narratione IX*, pp. 181-209) Malaspina. Ad ognuno di loro viene dedicata una tavola con il rispettivo ritratto, inserito in un ovale circondato da ghirlande; in basso il blasone della famiglia e tutt'attorno alla cornice il *cursus honorum* del protagonista. Si nota ad esempio come, acquisita la contea di Canossa nel X secolo (953)³²⁶, solo a partire da Attone compaia il dettaglio dei due cani che addentano l'osso ai lati dell'arma araldica. È indubbio che la mano che ha eseguito tali incisioni sia la medesima (quel Cesare Zambelini, su cui torneremo): non solo infatti l'impostazione rimane invariata (si veda lo sfondo a linee parallele sempre presente), ma lo stesso *ductus* pare inconfondibile, dall'infittirsi della trama “a palinsesto” delle zone ombrate, alla resa puntinata dell'incarnato. Non fa eccezione il ritratto di Matilde in apertura alla *Narratione X* a lei dedicata (**fig. 27**); l'acconciatura “rialzata” sul capo ricorda da vicino l'incisione delle *Historie Ferraresi* di Gasparo Sardi (Ferrara, G. Gironi, 1646) (**fig. 27/a**)³²⁷. A

³²³ Sulla storia dell'edificio, oggi chiesa copta ortodossa dedicata a San Marco, si vedano, pur senza affondi specifici sugli aspetti architettonici o artistici, nell'ordine, A. Moscati, *I monasteri di Pietro Celestino*, in “Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio Muratoriano”, 68, 1956, pp. 91-163; A. Bazzi, *Documenti per la storia del monastero e della Chiesa di S. Pietro Celestino di Milano*, in “Memorie storiche della Diocesi di Milano”, XV, 1968, pp. 245-275 e XVI, 1969, pp. 55-80; M. Pogliani, *Contributo per una bibliografia delle fondazioni religiose di Milano*, in “Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana”, XIV, 1985, pp. 157-281, alle pagine 265-266 M. T. Fiorio, *Le Chiese di Milano*, Milano, 1985, pp. 217-218. Quest'ultima, riferendosi agli affreschi trecenteschi portati alla luce nel 1907 – in stato assai lacunoso – li identifica in una *Santa Caterina che presenta dei devoti alla Vergine*, una *Crocefissione* e un *Cristo benedicente* “al sommo di una scena perduta, che il Carotti interpreta come giudizio universale” (p. 217). Alla luce dell'indicazione del Dal Pozzo si può ipotizzare dunque che la composizione rappresentasse una precisa battaglia.

³²⁴ Sulla Lunigiana e Luni in particolare (storia, etimologia, società...) si veda *Ivi*, pp. 119-122.

³²⁵ *Ivi*, p. 147: “[...] in Atto continuò il Cognome Paterno di Malaspina, quantunque, all'uso de Principi, si valesse del solo Titolo del suo più stimato Dominio, che come vedremo, fù il Contado di Canossa”. Nel capitolo è inserita anche un'illustrazione calcografica (della stessa mano) con la fortezza canossiana. Alla fine della sezione inoltre si nota un grande finale inciso, con l'accostamento di due blasoni, sotto un'unica corona regale; a chiarire le contaminazioni parentelari attraverso le dinamiche matrimoniali – soprattutto per via femminile – è l'iscrizione latina in basso, che chiama in causa i duchi d'Este e i conti del Brunswick-Lüneburg.

³²⁶ *Ivi*, p. 148.

³²⁷ L'incisione, anonima, è attribuita da Garziella Martinelli Braglia allo stesso Gironi; si veda F.M. Braglia in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, cit., pp. 116-117, scheda V.7; P. Golinelli, *Matilde di Canossa e le sante donne delle genealogie mitiche degli Estensi nella chiesa di Sant'Agostino*,

questi si aggiunga l'interessante tavola a pagina intera che riproduce una delle miniature più famose tratta dalla *Vita Mathildis* del Donizone, *auctoritas* citata molte volte dallo stesso Dal Pozzo (**figg. 28 e 28/a**). Eppure la trascrizione della “didascalia” sembra tradire un computo errato delle parole (forse da attribuire all’incisore?)³²⁸ e anche l’interpretazione iconografica si discosta dalla comune. Se infatti la figura maschile col libro è sempre stata riconosciuta nel vescovo Donizone, storico biografo di corte, che offre alla contessa la propria fatica letteraria, l’autore veronese glissa sull’argomento e propone una descrizione alquanto generica, definendo semplicemente gli uomini ai lati dello scranno come “due Persone, una con un Libro, l’altra con la Spada”³²⁹. Un utilizzo arbitrario delle fonti si riscontra anche in merito alla presunta identificazione del ritratto matildico con quello attestato nella Podestaria Vecchia del Castello di Nozzano e descritto nelle *Historie* dal Franciotti³³⁰. È chiaro che l’autore volutamente “corregge” e declina la nota miniatura (già oggetto di innumerevoli copie) al proprio obiettivo di dimostrare l’appartenenza della donna alla dinastia Malaspina: ecco dunque che il ramo tenuto con la destra dalla contessa, nelle originali miniature variamente interpretato come palma, ulivo o altro, diventa in questa sede un ramo di spine, simbolo eponimo della famiglia³³¹. In basso a sinistra si leggono nuovamente, a lettere capitali, il nome dell’incisore, Cesare Zambelini, e l’anno di realizzazione, il 1677. Le uniche notizie su quest’ultimo si limitano all’iscrizione nel citato elenco di pittori redatto dal tedesco Carlo Sferini nel 1670-1675³³² e alla collaborazione per l’edizione del 1678; prima di tale data la sua mano non viene riscontrata in altre prove pittoriche o incisive, e non comparirà più (nemmeno in monogramma) dopo quell’anno. Come già anticipato, nonostante la firma non sia sempre esplicita, a lui vanno ascritti, per affinità stilistica e compositiva, anche tutte le altre tavole del testo, ugualmente caratterizzate da tratti scarni, in alcuni punti disordinati e sconnessi negli accavallamenti. L’ultimo rame (a lui attribuibile, ancorché anonimo) è ancora una volta una traduzione di un originale esistente,

in E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori (a cura di), *La chiesa di Sant’Agostino a Modena. Pantheon Atestinum*, Modena, 2002, pp. 242-249, pp. 244-245.

³²⁸ La frase recita: “*Mathildis Lucens precor hoc cape cara volumen*” [“O Splendida Matilde, ti prego accetta, cara, questo volume”]. In questo caso invece leggiamo: “*MATHILDIS LUCENS PRECOR HOC CAPE CARVO LUMEN*”. Questa divisione distorta delle parole è ripresa anche nel testo, p. 121.

³²⁹ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., p. 221. P. Golinelli (a cura di), *Donizone. Vita di Matilde di Canossa*, cit., p. XV; P. Golinelli (a cura di), *L’Abbazia di Matilde*, cit., p. 111, scheda 17.

³³⁰ Mi riferisco al passo in cui Dal Pozzo, parlando dell’incisione tratta dalla *Vita* del Donizone, asserisce che la medesima figura “per quanto scrive Cesare Franciotti nell’Istorie dei Santi Lucca portato dai Fiorentini nel Lib. 2 si vede tutt’hora ben conservata nella Podestaria Vecchia del Castello di Nozzano, fabbricato di ordine della gran Contessa”. G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., p. 221. Tuttavia, il confronto puntuale con C. Franciotti, *Historie delle miracolose immagini, e delle vite de’ Santi, i corpi de’ quali sono nella città di Lucca*, Lucca, appresso Ottaviano Guidoboni, 1613, permette di dare il giusto peso alla notizia. A proposito del Castello di Nozzano, afferma infatti l’autore, a pag. 593: “[...] per resistere alle incursioni, e forze de’ Pisani in tempo di guerre, fu [...] fabbricato dalla Contessa Matilda; la quale volle ancor nobilitarlo con la sua presenza; per che vi fece un palazzo per sua habitatione, che era à punto in quel sito, nel quale sono al presente le stanze de gli heredi di Thomaso Burlamacchi, [...]; dove anco si vedono antichi vestigij del palazzo di essa; si come nella Potestaria la sua imagine in pittura antica”.

³³¹ C. Frugoni, *Per la gloria di Matilde: il contributo delle immagini. Le miniature medievali*, cit., pp. 56-61. La primissima riproduzione a stampa ad oggi nota risale al 1589 e correda l’opera di D. G. Mellini, *Trattato dell’origine, fatti, costumi e lodi di Matelda la gran contessa d’Italia*, Firenze, F. Giunti, 1589.

³³² L. Rognini, *Regesti dei pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., p. 294.

stavolta scultoreo: si tratta del monumentale cenotafio dedicato al marchese Spinetta Malaspina (1282 ca. - 1352), originariamente ubicato nella chiesa di San Giovanni in Sacco, da lui fondata a metà Trecento assieme alla cosiddetta “casa dei nobili” (figg. 29 e 29/a)³³³. L’esaltazione di questo condottiero e consigliere ufficiale nominato da Cangrande si sposa perfettamente con l’intento enunciato dalla *Narratione* XV, dimostrare cioè come “il Sangue della gran Contessa Matilda” risplenda in alcune famiglie veronesi (nella fattispecie, la casata Malaspina)³³⁴. Il monumento celebrativo (1435 ca.) è attualmente al Victoria and Albert Museum di Londra, dopo che Jean Paul Richter ne dispose l’acquisto nel 1886, inviandolo illegalmente oltremarica l’anno successivo³³⁵. Anche nel corso del XVIII secolo molti autori locali si soffermeranno a descriverne storia e fattezze; basti solo pensare ai contributi, pur senza immagini, di Scipione Maffei e di Giovan Battista Biancolini³³⁶. Nel 1516, durante la guerra di Cambrai, la chiesa originaria (con annesso ospedale) era stata prima incendiata (per volontà di Massimiliano d’Austria che ordinò la distruzione dell’intero quartiere di S. Giorgio) e poi, nel 1517, definitivamente smantellata, in concomitanza con l’operazione difensiva della “spianata” veneziana. Riedificata nel 1529 in contrada S. Paolo dagli eredi Malaspina, il mausoleo fu qui ricollocato solo nel 1536, assieme a una lapide che ne ricordava il restauro (eseguito dal quasi sconosciuto Andrea Forgnica)³³⁷. Esso rimase visibile fino alla fine del XVIII secolo, quando,

³³³ G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche*, cit., pp. 412-413 e pp. 488-493. Sulla figura di Spinetta Malaspina si confrontino U. Dorini, *Un grande feudatario del Trecento. Spinetta Malaspina*, Firenze, 1940, U. Tessari, *Il Mausoleo di Spinetta Malaspina*, in “Vita Veronese”, a. X, luglio-agosto 1957, pp. 290-295 e L. Castellazzi, *Il testamento di Spinetta Malaspina e la fondazione dell’ospedale per i nobili poveri a S. Giovanni in Sacco*, in *Gli Scaligeri. 1227-1387*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, giugno-novembre 1988) a cura di G. M. Varanini Verona, 1988, pp. 441-445. La Casa dei Nobili era una sorta di ospizio con annessi poderi e immobili. Nonostante la fondazione di entrambi gli edifici si riconduca alla metà del Trecento, il monumento (di certo non funerario) è ancorabile per affinità stilistiche con quello dedicato a Cortesia Serego in S. Anastasia alla prima metà del Quattrocento. Fu costruito dagli eredi solo in un secondo momento e non si esclude il coinvolgimento, anche qui, dello scultore Antonio da Firenze.

³³⁴ *Ivi*, p. 381: “Che fra la Nobiltà Veronese hoggi risplende il Sangue della gran Contessa Matilda in due Gloriosissime Famiglie Malaspina, e Canossa, e qui si discorre di quella dei Marchesi Malaspini”.

³³⁵ Sulle vicissitudini storiche del pezzo si vedano J. Pope-Hennessy, R. Lightbrown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London, 1964, vol. I, pp. 366-369, cat. 392; C. Gattoli, *Da Verona a Londra. Il trafugamento del monumento funebre di Spinetta Malaspina*, in “Verona illustrata”, 23, 2010, pp. 137-147; B. Chiappa, *Un nome per il monumento di Spinetta Malaspina «affabre reparatum»*, in *ivi*, 27, 2014, pp. 13-27. La proprietaria (con cui il Richter trattò, mentendo, da privato cittadino) era Carolina Stanza, erede Malaspina. Già nel 1890 il governo italiano citò in giudizio l’agente del Victoria and Albert, costretto a pagare una multa salata. Egli aveva in quell’occasione acquistato solo il monumento equestre; le statue delle nicchie infatti verranno inserite in un secondo momento, prendendo a modello l’incisione del Bramati in P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, 18 voll., Milano, 1819-1906, vol. IV, alla voce “Malaspina”. Interessanti le considerazioni del Wolters in merito all’identificazione delle statuette, non congruenti né con la riproduzione incisoria del Dal Pozzo (Zambelini) né con quella più tarda di Fioravante Penuti, inserita in G. Orti Manara, *Di alcuni veronesi guerrieri che fiorirono ai tempi della scaligera dominazione*, Verona, 1842 (tav. II). W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia, 1976, p. 138, nota 28. Si vedano anche P. Williamson (a cura di), *European sculpture at the Victoria and Albert Museum*, London, 1996, pp. 72-73.

³³⁶ S. Maffei, *Verona illustrata parte terza*, cit., p. 354; G.B. Biancolini, *Notizie storiche delle Chiese di Verona [...]* Libro terzo, Verona (per Alessandro Scolari), 1750, pp. 217-218. Spiega quest’ultimo a p. 217: “[...] Non guari dunque discosto dalla detta Porta della Città avendo il Marchese Spinetta Malaspina con suo Testamento ordinato ch’ergere si dovesse una Chiesa ad onore di S. Giovanni il Battista insieme con uno Spedale sopra alcuni fondi a lui pertinenti nella Contrada sopraddetta, quindi ebbe origine il costume di chiamarsi questa Chiesa di S. Giovanni in Sacco. Nello Spedale, come il Marchese avea ordinato, doveansi accettare i poveri e gl’infermi, e in una casa da questo separata sei nobili uomini da povertà deppressi, eccetto però quelli i quali macchiati fossero di fellonia”.

³³⁷ B. Chiappa, *Un nome per il monumento di Spinetta Malaspina «affabre reparatum»*, cit., pp. 24-27.

con le soppressioni napoleoniche, chiesa e ospedale modificarono radicalmente il loro uso; ai primi dell'Ottocento l'ex edificio ecclesiastico divenne un magazzino per le truppe imperiali, e intorno alla metà del secolo non fu nemmeno più accessibile. Non stupisce dunque come già prima della demolizione dell'intera struttura, avvenuta nel 1888, molti pezzi in essa contenuti fossero involati altrove.

Nel vagliare le possibilità di discendenza dalla contessa Matilde, Dal Pozzo conclude asserendo che solo i Malaspina e i Canossa di Verona potevano dirsi della medesima prosapia; in questo modo, se da una parte scongiurava l'idolo polemico per antonomasia, ovvero la casata degli Estensi (che sosteneva, a proprio favore, un presunto matrimonio con Azzo d'Este), dall'altra innalzava una volta per tutte la *civitas* scaligera sui potenziali rivali, passati e contemporanei³³⁸.

Al 1679 si ascrive il voluminoso testo in quarto delle *Orationi criminali*, composto dal marchese Giovanni Pindemonte e uscito dai torchi di Antonio Rossi nell'unico anno di pubblicazione ad oggi attestato (consultato nell'esemplare pergameneato con filettatura dorata dell'Accademia veronese di Agricoltura Scienze e Lettere)³³⁹. Tra l'occhietto col titolo e il frontespizio della prima parte "in cui sono quelle dette in difesa, ed accusa di Rei" troviamo l'antiporta calcografica incisa da Isabella Piccini (**fig. 30**)³⁴⁰. L'opera raccoglie ragionamenti e discorsi retorici, d'accusa e difesa, pensati e in taluni casi pronunciati dallo stesso Pindemonte, che con ampollosa prefazione dedica al Senato lagunare, organo supremo dell'"Arte del ben dire"³⁴¹. Come spesso accade, la dedicatoria si spinge a un più ampio elogio dalle sfumature politiche, in cui la Repubblica viene dipinta quale naturale erede di Atene e Roma, "ove alligna la vera libertà"³⁴² e dove "non mancan mai huomini eloquenti, si dell'ordine Senatorio, e si ancora di quelli, ch'attendono al foro"³⁴³. La bellezza architettonica e urbanistica (accennata in sintesi) va di pari passo con la giustizia della gestione della *res publica* in una rinnovata *kalokagathìa* premiata dalla storia³⁴⁴. Il libro, presentato nel marzo 1678 tramite il nipote Marco Antonio Verità³⁴⁵, ebbe un'ottima "recensione" dallo stesso Battista Nani, diplomatico,

³³⁸ P. Golinelli, *Un'antenata contesa: Matilde nelle genealogie mitiche (Canossa di Verona, Malaspina, Estensi)* in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde*, cit., pp. 105-118. Sulla famiglia Canossa e la sua discendenza si veda la *Narratione XVI*, pp. 455-475.

³³⁹ G. Pindemonte, *Orationi criminali e panegiriche del marchese Gio: Pindemonte historiografo imperiale dedicate al serenissimo Doge di Venetia, ed eccellentissimo Senato*, Verona, A. Rossi, 1679 (coll: Carlotti I.D.17).

³⁴⁰ La firma in calce è *Soror Elisabeth Reina S. Crucis Ve.^{ia} sculpsit*.

³⁴¹ G. Pindemonte, *Orationi criminali e panegiriche*, cit., c.1r e v: "L'Arte del ben dire, che secondo Gorgia, a tutte l'altre precede, regnò prima in Atene, e poi in Roma. I Barbari, ch'n guisa di torrente furioso innondaron l'Italia, e crudelmente la soggiogarono, ad essa ancora levarono il pregio, e poserla in servitù. Ondel la 'nfelice se n'è stata lunghora, come una vile schiava, sconosciuta".

³⁴² *Ibidem*. "Finalmente, col nascere, ed ingrandire di cotesta Serenissima Rep. è tornata dal posliminio, ed havendovi rimessa nel suo stato primiero, ha in Venetia, ove alligna la vera libertà, immobilmente fermato il suo seggio".

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 4 v: "Un gran Personaggio, e dico vero, nato prencipe, il quale adesso cresce il numero, e la gloria a' Porporati del Vaticano [...] hebbe a dire; io sono stato in Venetia, donde adesso ritorno, ed infra le cose mirabili, che quivi ho osservate, una delle maggiori, e più dilettevoli a me pare quella del Foro, non solo per la copia de' Tribunali, ma per la facondia ancora d'huomini molto artificiosi nel trattar cause, e ben parlanti".

³⁴⁵ *Ivi*, 8r.

ambasciatore, storico e procuratore di san Marco (morto nel novembre dello stesso anno). Egli promuove il non agevole volume con le seguenti parole:

Quest'opera obbligherà tutti gli Oratori del nostro secolo, e de' tempi avvenire: perché se nell'altre di V. S. Illustriss. hanno, onde pascere, per la copia di cose scientifiche, il loro intelletto, in questa troveranno, che imitare per la facondia. Certo darà ansa à molti di affaticarvisi, benchè non potran giungervi, che di lontano³⁴⁶.

L'elaborazione dell'antiporta avvalora quanto già detto sull'autrice; ella orienta infatti il suo bulino verso soluzioni mai banali, né da un punto di vista compositivo, né per quanto riguarda la *mise en scene*. Il contesto architettonico appare ben definito, con un primo piano scandito da un pavimento a scacchiera, una scalinata scorciata ad angolo retto culminante in un sontuoso baldacchino e un edificio di sfondo dal sapore classico nel cui fregio, ai tradizionali triglifi, si alternano metope bucraniche³⁴⁷. Al di là s'intuisce la presenza di un paesaggio con rigogliose fronde che fanno capolino. Numerose figure popolano questo spazio: al vertice della scalinata, accanto a una sagoma femminile di difficile identificazione, siede Mercurio con copricapo e calzari alati, lorica, drappo e caduceo. Col gesto della mano sinistra invita la giovine che gli sta dinanzi a salire i gradini, mentre le compagne di quest'ultima dialogano tra loro, quasi noncuranti dell'evento (che invece non sembra sfuggire allo sguardo dei due spettatori seduti in primo piano).

Per una lettura iconologica ci si avvale ancora una volta della fonte ripiana; gli attributi della protagonista sembrano infatti collimare, e a buon diritto, con la descrizione che il cavaliere dà della "Rettorica". Quest'ultima è infatti "donna bella, vestita riccamente, con nobile acconciatura di testa mostrandosi allegra et piacevole"³⁴⁸; alla posa classica dell'*adlocutio* (con "la destra mano alta et aperta, percióche la Rettorica discorre per vie larghe et dimonstrationi aperte"³⁴⁹), si preferisce qui l'esibizione dello scettro e del libro. Il primo "è segno, che la Rettorica è dominatrice degli animi, et gli sperona, raffrena, piega in quel modo che più gli piace"; il secondo invece "dimostra, che quest'arte s'impara con lo studio, per non haversi da alcuno in perfettione per dono di natura"³⁵⁰. Non sfugga tuttavia la curiosa somiglianza tra lo scettro (o presunto tale) e la classica immagine della saetta infuocata; il che è forse spiegabile in termini di contaminazione, processo iconografico nient'affatto infrequente. Nello specifico, vi potrebbe essere un richiamo alla controparte effettiva della disciplina retorica, ovvero l'oratoria. Della corrispondente figura, in Ripa, viene sottolineata soprattutto l'età avanzata³⁵¹, lo sguardo verso la

³⁴⁶ *Ivi*, 9r.

³⁴⁷ L'impostazione rassomiglia a quella dell'antiporta disegnata qualche anno dopo dallo Zanchi e incisa sempre dalla Piccini per il testo *La genealogia de' dominii* di C. Contarini (Venezia, G. Albrizzi, 1693): si ritrova un dialogo tra una figura stante sulla destra al di sotto di una gradinata, e un personaggio maschile sulla sommità di quest'ultima, seduto su uno scranno e riparato da un baldacchino. Tutt'attorno giovani fanciulle assolvono a funzioni allegoriche attraverso gli attributi che ostentano.

³⁴⁸ C. Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino cavalier di SS. Mauritio et Lazaro. Divisa in tre libri*, cit., p. 527.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ivi*, p. 455: "Si dipinge vecchia percióche in tal età si frequenta più l'Oratione per essere più vicino alla partenza di questo mondo. *Plus omnibus religionis operam dare senibus convenit praesentis saeculi florida aetas transacta deservit* dice Cipriano".

divinità e, in talune varianti, proprio la fiamma di fuoco uscente dalla bocca, a conferma dell’“ardente affetto dell’Oratione”³⁵². La trasposizione della fiammata dalle labbra alla mano non sposta di molto il *focus* comunicativo; l’ascensione della protagonista verso Mercurio, per tradizione il dio dei commerci e dell’eloquenza (inclusi inganni, truffe e bugie che da essa possono derivare), ricorda il trattato latino del cartaginese Marziano Minneio Felice Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus Libri novem* (410 d.C. circa). Anche il richiamo alle arti liberali è presto chiarito, se si contano le personificazioni del trivio e quadrivio (retorica esclusa) poste oltre la piramide di gradini e accanto al messaggero divino³⁵³. L’imminente unione tra i due protagonisti è sottolineata dalla coroncina di fiori indossata dalla nubenda e ribadita per “allitterazione” dalla ghirlanda di rose che Cupido, nella sua planata, tiene nella mano sinistra. Con la destra reca invece una palma, da intendersi non certo quale simbolo cristiano di martirio, bensì quale somma onorificenza da tributarsi al buon oratore. La fonte è, ancora una volta, antica; affermava infatti Cicerone, nel *De oratore*:

Per quanto mi riguarda, do a chi lo desidera piena licenza di chiamare oratore il filosofo che ci fornisce un dovizioso bagaglio di nozioni e di eloquio, né gli impedisco, se lo preferisce, di chiamare filosofo l’oratore di cui sto parlando, fornito tanto di sapienza quanto di eloquenza; purché sia ben chiaro che non sono da lodare né l’espressione stentata di chi, pur sapendo le cose, non riesce ad esporle con le parole, né l’ignoranza di chi, pur fornito di loquela, non ha idee. Se si dovesse scegliere fra questi due difetti, preferirei piuttosto una saggezza poco eloquente che una stupidità loquace; se invece stiamo cercando quale cosa fra tutte eccella, si deva dare la palma all’oratore fornito di cultura (*Docto oratori palma danda est*). Se all’oratore si consente di essere filosofo, ecco che la controversia non sussiste più; se invece si vuole separare l’oratore dal filosofo, quest’ultimo risulterà inferiore per il fatto che, mentre l’oratore perfetto domina completamente la cultura filosofica, la filosofia non comprende necessariamente l’eloquenza che anche se è disprezzata dai filosofi, è necessaria quale, per così dire, coronamento della loro scienza”³⁵⁴.

Nel 1685 il fratello di Antonio, Domenico Rossi, congeda *Il vestire all’altare*, opera di Giuseppe Leali, francescano afferente al Convento di santa Maria delle Grazie di Sanguinetto, costruito nel corso del XVII secolo e soppresso con decreto del Senato nel 1769³⁵⁵. La dedica all’abate di San Zeno, Luigi Priuli, sottende l’elogio al padre, Marc’Antonio Priuli, che l’autore doveva conoscere di persona, dal momento che sua era la podestà giudiziale sulla stessa contea di Sanguinetto³⁵⁶. Afferma il Leali, con enfatico parallelismo: “[...] V. S. Illustriss et Reverendiss. essendo Figlio d’un Padre, integerrimo Senatore, come lo imita ne’ costumi, così lo

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Il medesimo testo del V secolo – ben noto sin dall’Umanesimo – fu alla base di alcune interpretazioni della famosa *Primavera* del Botticelli; si veda in merito C. Villa, *Per una lettura della “Primavera”. Mercurio “retrogrado” e la retorica nella bottega di Botticelli*, in “Strumenti critici”, 13 (1998), pp. 1-28; G. Reale, *Botticelli: La Primavera o le Nozze di Filologia e Mercurio? Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici*, Rimini, 2001.

³⁵⁴ Marco Tullio Cicerone, *Dell’oratore*, traduzione a cura di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi, G. Cettuzzi, con un saggio introduttivo di E. Narducci, pp. 672-673 (III, 142-143).

³⁵⁵ B. Chiappa, A. Sandrini, *Chiese e luoghi di culto nel territorio di Sanguinetto*, Verona, 1990, pp. 61-80, p. 64.

³⁵⁶ G. Leali, *Il vestire all’altare cioè Sermoni da farsi in occasione di Vestire, o Professore Novitij, e Novitie dell’Ordine di San Francesco, e Santa Chiara, Applicabili ad ogni Religione, et Istituto. Composti Dal Molto R.P. Giuseppe Leali di Verona, Lettor Giubilato, Consultor del Santo Ufficio, e Guardiano di Sanguenetto Minor Osservante. Dedicati all’Illustrissimo, et Reverendissimo Sig. Luigi Priuli Abbate di S. Zeno novellamente eletto dalla Santità di N. S. Innocentio Xi*, Verona, D. Rossi, 1685, c. 1r.

segue nelle Virtù. [...] Che però se quel Figlio parabolico dell'Evangelio, per le sue dipravate conditioni, dicea al Padre suo; *Non sum dignus vocari Filius tuus*. V.S. Illustr. et Rever. essendo in tutto corrispondente all'Eccellente suo Genitore, nella Pietà, nel Sangue, nella Nobiltà, nelle Virtù, può dirgli, e giustamente pregiarsi *Sum dignus vocari Filius tuus*³⁵⁷.

Il volume contiene quaranta sermoni su diverse tematiche (da *La Vera Fratellanza* a *La Buona Sorte*, passando per *La Gradita Servitù* e *La Divina Passione*) e si presenta corredato di un'antiporta firmata da Giacomo Ruffoni (**fig. 31**); ambientata nel vano absidale di una chiesa, oltre un pavimento a scacchiera scorciato, scorgiamo, in ginocchio, un giovane in saio francescano. I pochi tratti del viso tradiscono una fisionomia generica, che esclude l'ipotesi di un ritratto; diverso discorso si potrebbe fare invece per l'altra figura, seduta sullo scranno, di grado ecclesiastico superiore. Davanti a sé tiene un libro aperto, mentre la mano attesta l'atto di benedizione; a sottolineare la solennità del momento è la colomba dello Spirito Santo, che plana avvolta dalla luce divina, squarciando l'oscurità della cappella, e si fa portavoce del messaggio evangelico riprodotto nel cartiglio: "*Ubi vult spirat*"³⁵⁸. Molto probabilmente si tratta della rappresentazione di una cerimonia di noviziato (come accenna il titolo esteso del frontespizio) cui si aggancia, per altro, l'esperienza personale del dedicatario, promosso abate di San Zeno poco dopo il *placet* dei Riformatori, in un periodo ancorabile tra il 1683 e il 1685³⁵⁹.

Molto interessante è l'antiporta della *Compendiosa istruzione*, congedata sempre dai torchi dei Rossi nel 1695 – questa volta il responsabile è Francesco, nipote di Antonio³⁶⁰ (**fig. 32**). Si tratta di una collaborazione "di nicchia" tra Pietro Ronca e Alessandro Dalla Via, due figure ancora oggi restie a un profilo biografico lineare e privo di inceppi. L'uscita del testo, voluto e finanziato dallo stesso Collegio, costituì per certi versi il coronamento di una propaganda istituzionale che affondava le proprie radici nel lontano 1571, quando il vescovo Agostino Valier aveva iniziato a Verona la pratica liturgica delle "quarant'ore", durante la quale i fedeli si impegnavano in preghiere e atti di penitenza, per commemorare il periodo in cui il corpo di Cristo giacque inerme nel santo sepolcro³⁶¹. Dopo una prima fase "itinerante" in cui la

³⁵⁷ *Ivi*, 2 v.

³⁵⁸ "Il vento soffia dove vuole", tradotta dal greco τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ, ove πνεῦμα può indicare sia il «vento» sia lo «spirito», quindi vale anche: "Lo spirito soffia dove vuole". Si tratta di una frase tratta dal Vangelo di S. Giovanni (3,8), che allude alla libertà dell'ispirazione divina e la sua autonomia dalla volontà decisionale umana.

³⁵⁹ G. Leali, *Il vestire all'altare*, cit., c. 1 r: "In tempo, che questo mio libricciollo usciva alla luce delle stampe, uscì pur anche, non solo per questa nobilissima Contea di Sanguinetto, ove di presente corre la prosperiss. Giuridittione dell'Eccellentiss. Suo Genitore Marc'Antonio Priuli, mà per tutta la nostra Città di Verona, la Fama trombettiera, riportando la grata novella della promotione di V. S. Illustriss. et Reverendiss. All'insigne Abbazia di S. Zeno, destinatagli dalla Santità di N. S. Innocentio XI".

³⁶⁰ Il titolo completo è *Compendiosa Istruzione dell'Origine, Fondazione, e Progressi del ven. collegio della Santiss. Orazione delle Quarant'Ore; nella ven. Chiesa Corpus Domini già S. Luca di Verona. Consacrata alla Maestà augustissima del Santissimo sacramento*.

³⁶¹ P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi* in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit. II, pp. 5-85, pp. 31-32; E. Masiero, *La Chiesa di San Luca nella contrada di San Silvestro*, Verona, 1990, pp. 117-118. A. Zamperini, *Il proclama dell'identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Istruzione del collegio delle Quarant'Ore di Verona*, in "Paratesto", 4, 2007, pp. 103-114. L'istituzione risale al 2 ottobre 1571, esattamente cinque giorni prima della battaglia di Lepanto. A tal proposito sottolinea Zamperini (pp. 104-105): "il senso dell'operazione andava rintracciato nel clima di quegli anni, che avevano visto la recente conclusione del concilio di Trento e che [...]"

pisside con il Santissimo Sacramento veniva spostata ogni prima domenica del mese nelle varie chiese cittadine, nel 1656 fu affidata per un anno intero alla chiesa di San Sebastiano, “libera” dalla compagine gesuita ormai dal 1606. Il rientro di questi ultimi, a cui venne revocata l’espulsione, mise però nuovamente in difficoltà il Collegio che decise infine di approfittare della soppressione dell’Ordine dei Crociferi (stabilita da una breve papale dell’aprile dello stesso anno) per spostarsi nella chiesa di San Luca³⁶². Nel 1657 ebbe dunque luogo la solenne processione, condotta dal vescovo Sebastiano Pisani e accompagnata dalle autorità ecclesiastiche e civili, nonché da un’esorbitante folla di devoti³⁶³. Entro queste coordinate dev’essere letto il testo in questione, scritto “per vendicare l’affronto fatto dal Tempo, e dalla Contaggione alle Memorie, et agli Scritti, delle cui reliquie è composto, per dar Lode a Dio co’l registrare la Verità, e per erudire li Confratelli in particolare, e poscia l’Universale di que’ fatti del Collegio”³⁶⁴.

L’organizzazione editoriale spettò a Francesco Filippi e Guglielmo Gielmino, ai quali va imputata, con ogni probabilità, anche l’ideazione iconografica³⁶⁵. A tal proposito è interessante (quanto raro) il ritrovamento da parte di Alessandra Zamperini presso l’Archivio di Stato della nota di compenso a Pietro Ronca³⁶⁶. Il pittore ricevette infatti nel 1695 il saldo “per la ricognitione, ò sia pagamento del disegno fatto per il nostro venerabile Collegio per far il rame da far l’impronta del libro, che fa stampare”³⁶⁷. La realizzazione dell’antiporta in realtà è a quattro mani: spetta infatti al Dalla Via, non citato nel documento, la trasposizione su rame. Essa rappresenta, secondo un gusto compositivo tipicamente seicentesco, i santi Carlo Borromeo e Gaetano Thiene, tutti e due inginocchiati e con sguardo estatico verso il centrale coro angelico che innalza l’ostensorio, avvolto da una raggiera luminosa. L’evento epifanico alludeva in modo semplice e sintetico all’antica finalità del Collegio, la cui presenza entro il tessuto religioso scaligero dell’ultimo decennio del secolo era oramai ben consolidata. Praticamente obbligato era l’inserimento del Borromeo, canonizzato nel 1610 e vero promotore (assieme al Valier)

risentivano dell’emozione suscitata dalla ancor più fresca vittoria di Lepanto. Quanto al primo punto, giova rimarcare come il valore assegnato a quella particolare forma di pietà non facesse che ribadire il ruolo fondamentale dell’Eucarestia, che sin dal Cinquecento si era rivelato uno dei momenti basilari nella riforma della chiesa cattolica; in merito alla seconda questione [...] merita soggiungere come lo scontro, fin dall’origine e per la sua portata simbolica, fosse venuto configurandosi quale data epocale nella lotta con i Turchi”.

³⁶² E. Masiero, *La Chiesa di San Luca nella contrada di San Silvestro*, cit., pp. 116-117.

³⁶³ Ne parla [D. Proto], *La traslazione del Corpo Santissimo di Cristo dalla Chiesa di San Sebastiano a San Luca*, Verona, B. Merlo, 1657. I toni con cui è narrata la processione sono solenni e iperbolici a tratti, tanto da rinfrescare il già noto *topos* della *Hierusalem maior* (l’“altra Gerosolima” di p. 9). Non solo: lo stesso tragitto fu in quell’occasione paragonato alla salita verso il Calvario. Si vedano P. Rigoli, *L’architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 31-32; A. Zamperini, *Il proclama dell’identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Istruzione del collegio delle Quarant’Ore di Verona*, cit., p. 103.

³⁶⁴ *Compendiosa Istruzione*, cit., p. VII

³⁶⁵ A. Zamperini, *Il proclama dell’identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Istruzione del collegio delle Quarant’Ore di Verona*, cit., p. 106. Sull’interpretazione di alcuni finalini xilografici si vedano anche le pp. 107, 109, 110-113.

³⁶⁶ ASVr, *Compagnie Soppresse, San Luca, Registri*, reg. 8, c. 163 in A. Zamperini, *Il proclama dell’identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Istruzione del collegio delle Quarant’Ore di Verona*, cit., p. 106.

³⁶⁷ *Ibidem*.

dell'istituzione della pratica delle Quarant'Ore in città³⁶⁸; meno scontata invece la figura del santo vicentino, anch'egli fervente sostenitore del culto eucaristico, santificato da pochissimo (1671) e nient'affatto estraneo all'ambiente veronese, se è vero che nel 1521 aveva promosso e appoggiato, anche al cospetto di papa Leone X, la concessione della Chiesa dei Santi Siro e Libera alla Confraternita del Sacramento³⁶⁹. Non si dimentichi inoltre che per entrambi, proprio all'indomani delle rispettive canonizzazioni, erano stati messi a punto articolati apparati (interni ed esterni alle chiese di S. Biagio e di S. Nicolò), atti a fungere da fondali per le processioni cittadine³⁷⁰.

Su Pietro Ronchi, "inventore" della composizione, poco si conosce; dalla ricostruzione di Zannandreis (che a sua volta attinge dal Lanceni) si evince che doveva godere di una certa stima, pur non raggiungendo quei vertici di riconoscibilità internazionale che spettarono invece al suo presunto maestro, Louis Dorigny³⁷¹. Suoi il *Cristo che appare alla Maddalena* realizzato su pietra di paragone e lo *Sposalizio di S. Caterina*, entrambi per la chiesa di S. Eufemia, apprezzati per il "vigoroso colorito di ottimo impasto", il "buon disegno" e la "lodevole invenzione"³⁷². Rimane allo stato di cauta ipotesi l'accostamento di Pietro con Alberto Ronco (che per metaforesi diventa, in taluni casi, Alberto Ronchi), incisore veronese attestato con certezza tra il 1614 e il 1652 e attivo soprattutto per la tipografia Merlo³⁷³.

Ben altra fama ebbe invece l'incisore veronese Alessandro Dalla Via, grazie anche alla lunga permanenza lagunare. Attestato tra il 1686 e il 1738 (non si dispone delle date esatte di nascita e morte), egli esordì entro il circuito dell'Accademia coronelliana degli Argonauti, divenendo cofondatore nel 1719 assieme a Francesco e Andrea Zucchi, Giuseppe Baroni e Giovanni Antonio

³⁶⁸ In merito basti citare L. Tacchella, *San Carlo Borromeo e il cardinale Agostino Valier (carteggio)*, Verona, 1972.

³⁶⁹ V. Salvaro, *La chiesa dei Santi Siro e Libera e la Venerabile Compagnia in essa eretta. Memorie storiche e documenti inediti*, Verona, 1881; e inoltre G.B. Barzisa, *San Gaetano in Verona cioè le azioni di San Gaetano aggregato ancor prelato secolare, per confratello nell'Oratorio de' Santi Siro e Libera di Verona, ricavate in gran parte da' vecchi manoscritti dal P.D. Giovambattista Barzisa chierico naturale. Prima parte*, Mantova, per Alberto Pazzoni, 1719; A. Zamperini, *Il proclama dell'identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Istruzione del collegio delle Quarant'Ore di Verona*, cit., pp. 111-112.

³⁷⁰ G. Carusio, *Origine della ven. confr. di S. Carlo Borromeo di Verona. Eretta da dodici deuoti mercadanti, et d'altri dopo loro aggregati. Composta da Giacomo Carusio da Castel nouo del Regno di Napoli*, Verona, G.B. Merlo, 1617; G. B. Bagatta, *Relatione delle feste celebrate in San Nicolo di Verona nel mese di gennaio 1672 per la solenne canonizatione di S. Gaetano Tiene fondator della religione de' Cherici Regolari. Dedicata all'illustrissimo sig. marchese Gasparo Gerardini*, Verona, A. Rossi, 1672. Si veda anche P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati*, cit., pp. 29-31.

³⁷¹ S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, cit., pp. 191-216, p. 200; id., *Pietro Ronchi* in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, cit., p. 391.

³⁷² D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 371. L'autore aggiunge che "di lui non rimane in questa città altra opera conosciuta per sua" fatta eccezione per alcuni interventi in provincia, a Isola della Scala (*san Michele Arcangelo che sconfigge Lucifero; Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Antonio e Caterina*), a Caldiero (*Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Evangelista e Antonio da Padova*), Erbezzo (*santa Lucia*), Monteforte e Soave.

³⁷³ Dalle anagrafi contradali relative al quartiere di Santa Croce ove risiedeva, egli viene qualificato come "stampator in ramis" (1614), "stampator" (1625), "scultor" (1633) o "stampator librar" (1652); tra il '25 e il '39 la sua attività è curiosamente segnalata anche a Modena. Si veda, nello specifico, L. Rognigni, *Nota sui documenti inerenti agli incisori veronesi*, in *La collezione di stampe antiche*, Catalogo della mostra (Verona, Castelveccchio, 15 novembre 1985 – 31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985, pp. 185-187, p. 185; sulla collaborazione con la tipografia merulana F. Formiga, *Appunti sulle illustrazioni delle edizioni del XVII secolo dei Merlo stampatori camerale di Verona*, cit., p. 319, con riferimenti bibliografici.

Bosio della “Bottega de’ Scultori e Stampatori in Rame di Venezia”, con l’intento di rilanciare e tutelare l’industria incisoria locale. La sua esperienza artistica fu segnata dalla frequentazione di una rete di stimatissime conoscenze personali e professionali: da Pietro Liberi – di cui forse fu allievo – all’abate e cosmografo Vincenzo Maria Coronelli – presso il cui Laboratorio lavorò in pianta stabile – fino al conterraneo Antonio Balestra – le cui invenzioni traspose spesso su rame³⁷⁴. Pur in assenza di garanzie documentarie non si esclude vi possano essere dei legami familiari con Agostino e Giuseppe Maria Dalla Via, incisori meno noti cui va assegnato un ridotto numero di prove calcografiche di qualità discreta, talvolta addirittura – soprattutto per il secondo – copie semplificate o in scala delle stampe di Alessandro. Qualche parentela andrebbe inoltre stabilita con una figura ad oggi sconosciuta, ma attestata nell’antiporta calcografica – assai mediocre – per la *Descrizione della solenne clausura delle R.R. Monache del Redentore di Verona*³⁷⁵: Raimondo Dalla Via (**fig. 33**). Il *ductus* appare qui piuttosto meccanico, sia nella costruzione del “reticolato” intagliato della cornice, sia nella resa dei due cherubini che chiudono in alto e in basso l’impresa della Congregazione. È verosimile peraltro che il poco acclamato Raimondo abbia guardato al più esperto Alessandro di cui potrebbe essere stato allievo benché, forse, più vecchio. In via ipotetica sembrerebbe di poterlo accostare all’anonimo esecutore delle tavole d’apertura al *Glorioso Tributo delle Muse nelle Nozze delli Signori Marchese Ippolito Malaspina e Donna Luigia Gonzaga* (Verona, G. B. Merlo, s.d.) e a *L’antica nobiltà della Casa Gherardina* (Verona, G. B. Merlo, s.d.), scritte rispettivamente da Marc’Antonio Rimena e Alessandro Manfredi (**figg. 34-35**); visto l’esplicito riferimento a Giambattista Merlo nelle note tipografiche frontespiziali, le due operette andrebbero collocate poco prima della citata *Descrizione*, entro cioè il 1687, anno di morte dello stampatore che funge perciò inevitabilmente da *terminus post quem*. Nonostante alcune divergenze (ad esempio l’effetto dell’incarnato nel putto in capo allo stemma) l’impostazione di base risulta molto simile, come anche il livello qualitativo di realizzazione. Che sia o meno il medesimo Raimondo, siamo comunque senza dubbio di fronte a un artigiano del bulino abbastanza monotono, inserito in un circuito di committenze poco ambiziose ove contava più il significato veicolato (in questo caso l’emblema) rispetto al suo concreto significante. Il cognome Dalla Via e la circoscritta attività in area scaligera sembrerebbero dunque allargare la nostra conoscenza sulla famiglia, composta da Alessandro e i meno noti Agostino e Giuseppe Maria che Paolo Delorenzi vorrebbe addirittura fratelli, rapporto estendibile forse, per le stesse ragioni, anche al misconosciuto Raimondo³⁷⁶.

³⁷⁴ Una esaustiva trattazione si trova in F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., pp. 174-175. Si veda anche P. Delorenzi, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, cit., p. 100.

³⁷⁵ G. B. Concini, *Descrizione della solenne clausura delle R.R. Monache del Redentore di Verona del Sig. D. Gio: Battista Concini dedicata all’Illustriss. et Reverendiss. Monsignor Sebastiano Pisani vescovo di detta Città da D. Antonio Redolfo*, Verona, fratelli Merlo, 1689.

³⁷⁶ Attivo alla fine del XVII secolo solamente a Verona, Raimondo potrebbe anche legarsi ai Dalla Via in virtù di un rapporto meno stretto, magari di cuginanza; rimane il fatto che l’analogia del cognome e della professione (esercitata in questo caso in maniera più artigianale) lasciano pensare a una qualche forma di parentela. In merito si veda P. Delorenzi, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, cit., pp. 72-73 (e relative note bibliografiche). Su Agostino, attivo fino al 1740 secondo lo Zani, la letteratura ricorda soprattutto il

Al di là delle illustrazioni calcografiche finora visionate, poste in apertura o all'interno del testo e realizzate per lo più da artigiani *peintre-graveurs*, l'“impresa” tipografica più spiccatamente veronese (nonostante alcuni limiti, come si dirà) della seconda metà del Seicento resta *La Madre addolorata* di Marcantonio Rimena. Il poema sacro in ottave targato Merlo³⁷⁷ uscì con veste in quarto nel 1697. L'autore, avvocato di professione e letterato per passione, si era già distinto, appena diciannovenne, per il *Glorioso tributo delle muse nelle nozze delli signori marchese Ippolito Malaspina, e donna Luigia Gonzaga*, pubblicato sempre da Giovan Battista Merlo, nel 1670³⁷⁸. Questa volta però alla base dell'ispirazione letteraria non fu un'occasione mondana, ma l'insperata guarigione dal “mal francese” –la sifilide – che lo costrinse a svariati mesi di degenza durante il 1695³⁷⁹. Come apprendiamo dalla confessione al “Cortesiss.^{mo} Lettore”, l'opera si pone in rotta con “la vana ambizione de Moderni Poeti, che per mendicar applausi dal Mondo procurano conformar la bevanda a suoi corrotti appetiti”³⁸⁰, e rivendica un più profondo significato morale e spirituale, legato alla vicenda personale poc'anzi accennata di cui l'autore, nel prologo, non fa mistero³⁸¹. La devota gratitudine si unisce al *topos* della dichiarata modestia nell'affrontare il tema dei “dolori di Maria, senza alteratione del Vero”³⁸²; si aggiunga poi l'ossequiosa reverenza nei confronti dell'illustre dedicataria, la dogiaressa Elisabetta Querini Valier, moglie del doge Silvestro Valier.

A dimostrazione dell'eccezionalità dell'impresa è il privilegio dei Riformatori, i quali disposero, con le parole del segretario Agostino Gadaldino, “che per autorità di questo Consiglio sia concesso à Bortolamio, e Fratelli Merli da Verona, che altri che loro, ò chi haverà causa da essi non possino per il corso d'Anni sei prossimi stampare, ò altrove stampato vendere, ò far vendere [...] il Libro intitolato *LA MADRE ADDOLORATA*, del D^r Marc'Antonio Rimena Veronese, sotto pena alli Contrafattori di perdere l'Opere, che fossero ritrovate, [...], e di Ducati 300 applicati un terzo all'Accusatore, un terzo al Magistrato, ò Regimento, che farà l'essecutione, e l'altro terzo

bel ritratto del bailo Lorenzo Soranzo. P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate d. Pietro Zani fidentino*, 28 voll., Parma, 1817-1824, vol. XIX/1, 1824, p. 156.

³⁷⁷ M. A. Rimena, *La Madre addolorata; Racconto Sacro del Dottor Marc'Antonio Rimena veronese. Dedicato all'Eccelsa, ed esemplare Pietà della Serenissima Elisabetta Querini Valier, Goriosissima Dogaressa di Venezia*, Verona, fratelli Merlo, 1697.

³⁷⁸ Id., *Glorioso tributo delle muse nelle nozze delli signori marchese Ippolito Malaspina, e donna Luigia Gonzaga, raccolto da Marc'Antonio Rimena. Dedicato all'Illustriss., et Eccellentiss. Sig. D. Carlo Gonzaga prencipe del Sac. Rom.Imp.e di Solferino, de' Marchesi di Mantova, nobile veneto etc.*, Verona, G.B. Merlo, [1670]. Per una descrizione del volume F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento: documenti e annali*, cit., p. 224.

³⁷⁹ Tanto da fargli giurare: “se il mio mal non finisse cum funeribus / Prometto camminar con alijs moribus / E di mai più intricarmi cum mulieribus”. A testimoniare la svolta letteraria verso tematiche sacre è un fascicolo manoscritto (BCVr, ms. 1624, s. n. p.) contenente una ventina di componimenti poetici, redatti dal Rimena durante la malattia, contratta, come s'intuisce, in seguito a qualche incauto rapporto amoroso. Vedi anche A. Corubolo in *Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., pp. 96-98, cat. n. 43, p. 96.

³⁸⁰ M. A. Rimena, *La Madre addolorata*, cit., p. 11.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 11-12: “Tal fu il motivo (ò humanissimo) che convertì l'animo mio ad argomento più tosto Morale, e Sacro, in correzione di qualche vanità da mè sparsa per l'inanzi in Amorosi Episodij, ed'in profani, ancorche honesti Sceneggiamenti. Aggiungasi l'obbligo particolare, che professo alla BEATISSIMA VERGINE ADDOLORATA, dalla cui Divina Protezione hò impetrato prodigiosamente la Ricupera da Mortale, e quasi disperata infirmità, la onde fù necessitata l'humiltà della mia penna, ancorche grave, e palustre spicar arditamente un volo sì sublime, applicandosi ad argomento, che non doveva esser descritto, che dalle piume de Seraffini”.

³⁸² *Ivi*, p. 12.

all'Arsenal Nostro"³⁸³. Sintomatico del successo dell'opera sono inoltre i numerosi titoli assunti dall'autore veronese negli anni a venire: socio e segretario dell'Accademia Filarmonica (nel 1699), cavaliere (tra il 1700 e il 1704) e aggregato alla Colonia Arcadica Veronese (nel 1706)³⁸⁴.

Il volume spicca nello scarno panorama editoriale di provincia per l'impegno e la bellezza dell'apparato paratestuale che fa quasi passare in secondo piano il contenuto poetico, di mediocre qualità. Siamo dinanzi alla prima vera produzione artistica locale: per l'allestimento grafico vennero chiamati i pittori veronesi più in vista del momento, all'attivo con importanti commissioni pubbliche e, guarda caso, coinvolti spesso nei medesimi contesti, dalla cappella dei Notai di Palazzo della Ragione (1696-1704), alla chiesa di San Nicolò, consacrata proprio nel 1697³⁸⁵, a quella di San Domenico – ristrutturata dal 1686³⁸⁶ – e di S. Sebastiano³⁸⁷ – oggi distrutta – fino al ciclo decorativo di villa Allegri (1697-1699). Non si dimentichi inoltre che nel medesimo periodo le rispettive traiettorie professionali si erano intersecate anche nella vicina Vicenza, per il ciclo decorativo – storico e mitologico – di palazzo Leoni Montanari³⁸⁸. Si tratta quindi di un *team* ben amalgamato e coeso, ancorché eterogeneo in quanto a stile e gusto, composto da Simone Brentana, Louis Dorigny, Alessandro Marchesini e Santo Prunato. Con quest'ultimo l'autore doveva già essere entrato in contatto, dal momento che il pittore era impresario e proprietario (assieme ai colleghi Giovanni Tranquillini, Ottavio Zucco e Bartolomeo Zoccoletto) del teatro degli Accademici Temperati, riallestito dal 1688 in un'ampia sala del palazzo del Capitano³⁸⁹. Proprio qui erano stati messi in scena, nel 1688 – anno

³⁸³ *Ivi*, p. 14.

³⁸⁴ A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., scheda 43, pp. 96-98, p. 98.

³⁸⁵ La chiesa si avvale dei contributi di tutti e quattro i pittori in questione, affiancati da artisti più o meno coevi (Falcieri, Barbieri e Cittadella; Balestra, Bellotti, Lonardi, Meves, Murari e Perezzoli, Voltolini), oltre alle vecchie leve, locali e non (Bassetti, Turchi, Giarola, Preti, ...). Si veda A. Sandrini, *San Nicolò*, cit.

³⁸⁶ Si veda *S. Domenico in Verona e il restauro della volta Barocca*, Catalogo della mostra (Verona, Chiesa di S. Domenico, 14-21 dicembre 1991) a cura di M. Cova, Verona, 1991, con particolare attenzione ai contributi di M. Cova, *L'affrescatura della volta e il fregio con "Storie di S. Caterina"* (pp. 13-18), E. M. Guzzo, *La decorazione settecentesca della chiesa* (pp. 23-26) e rispettivi riferimenti bibliografici. Il Marchesini fu chiamato già a fine Seicento ad affrescare la volta, forse "raccomandato" dal padre Francesco, architetto, che si era occupato del rinnovamento degli altari; a partire dal 1719 vengono poi coinvolti il Dorigny, Prunato, Balestra, Brentana e i meno noti Odoardo Perini, Paolo Panelli, Michelangelo Prunato e Girolamo Ederle.

³⁸⁷ G.B. Lanceni, *Continuazione e notizia delle pitture dall'anno 1719, fino all'anno 1733 di nuovo poste nelle Chiese di Verona, e sua Diocese, che li sono note, e palesi all'incognito conoscitore esibite al genio de' diletanti con gl'indici necessarij*, Verona, D. Ramanzini, 1733, p. 16: "Nelle Nichie più alte, levate le prime riferite nella prima Riconoscenza, a parte Evangelio un Opera di Antonio Balestra; una di Simon Brentana, altra di Gio: Battista Bellotti, ed altra di Carlo Salis; sopra la Portella verso al strada. Opera di Felice Torelli fatta a Bologna: sopra l'altra un opera del Tiepolo Veneziano; segue una di Odoardo Perini, e poi altra del suddetto Torelli: indi altra di Santo Prunato: cui segue quella di Lodovico Dorigni, e di questo sono tutti li quadri di sotto piccioli a chiaroscuro; Averti che tutti li quadri in alto, sono Istorie de' Macabei, e li piccioli a chiaroscuro sono de' Santi della Compagnia di Gesù".

³⁸⁸ Un elenco manoscritto presente nel fondo Gonzati della biblioteca bertoliana (BBVi, Gonz. 23.11.2 (3158) IV, cc. 1-6) cita infatti non solo Brentana, Dorigny e Marchesini, ma anche un enigmatico "allievo del Sig. Carlo Lot" che potrebbe a ragion veduta far pensare al Prunato. C. Rigoni, *La galleria di palazzo Leoni Montanari a Vicenza*, in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 69-86. Non si dimentichi inoltre che attorno all'ottavo decennio del secolo il giovane Prunato aveva partecipato alla decorazione pittorica (tele per il coro) della chiesa berica dei Santi Filippo e Giacomo. Si veda B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, cit., p. 180.

³⁸⁹ V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CI (1924), pp. 77-91; T. Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, 1949; P. Rigoli, *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, in «Atti e Memorie della Accademia di

inaugurale – e nel 1693, due drammi musicali del Rimena: *La costanza gelosa negli amori di Cefalo e Procri* (ricordato nella *Verona Illustrata*) e *Gli amori tra gli odi, ossia il Ramiro in Norvegia*³⁹⁰.

Che il poeta abbia influito sulla scelta del quasi coetaneo pittore veronese non pare ipotesi improbabile, come non è improbabile che il Prunato stesso, rientrato da poco dal soggiorno laudense del 1695 – ove era stato invitato dal marchese Alessandro Villani³⁹¹ – abbia chiamato a sua volta gli stimati colleghi delle ultime fortunate committenze scaligere. A lui spettano i disegni dei primi due libri relativi agli episodi de *La Profezia* (I) e *La Fuga* (II) (**figg. 37-38**); nel saggio monografico a lui dedicato, Giampaolo Marchini avanzava l'ipotesi che da questi modelli grafici, forse rimaneggiati, derivassero le tele di identico soggetto realizzate rispettivamente per la Cappella dei santi Zenone e Daniele (detta “dei Notai”) e per l'oratorio nuovo della chiesa di san Gregorio (soppressa nel 1806), entrambe ritenute perdute³⁹². Spetta a Sergio Marinelli il merito di aver riconosciuto nell'allora anonima *Presentazione al Tempio* conservata nei depositi del museo di Castelvechio (**fig. 37/a**) il dipinto congedato dal Prunato nel 1700 e in seguito rimosso per fare spazio a una trifora romanica, ritenuta filologica rispetto a una presunta configurazione antica dell'edificio³⁹³. La composizione ricorda da vicino l'incisione del Taddei, con Maria inginocchiata in basso a destra nell'atto di porgere il neonato al sacerdote sotto lo sguardo dell'anziano Giuseppe, riconoscibile tra la folla di astanti che circonda la scena. L'articolazione teatrale delle figure anticipa i modi della tela con *Agar nel deserto*, realizzata circa un decennio più tardi per la chiesa veronese di S. Nicolò³⁹⁴. La figura del Gesù Bambino che si muove quasi a divincolarsi dalle braccia della Madre ricorda la tela dell'Accademia Tadini

Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLVI (1979-1980), pp. 216-237, alle pp. 216-219; id., *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLVIII (1981-1982), pp. 239-285, alle pp. 239-268. Il pittore sembra possedesse scenografie e palchetti mobili.

³⁹⁰ *Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., p. 97; S. Maffei, *Verona illustrata parte seconda*, Verona, J. Vallarsi - P.A. Berno, 1731, pp. 466-467.

³⁹¹ G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXVI-XXVII, 1976-1977, pp. 74-128, pp. 87-88, p. 87. Sul pittore si veda anche il più recente contributo di F. Benuzzi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 85, 2016, *ad vocem*, pp. 535-537.

³⁹² G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, cit., pp. 89-90, 114-115, 123. La Confraternita di San Gregorio possedeva due dipinti del Prunato, una pala con la *Vergine e san Giuseppe*, posizionata nell'oratorio vecchio, realizzata tra il 1725 e il 1728 (data di morte del pittore) e *La fuga in Egitto* dell'oratorio nuovo. Saverio Dalla Rosa assegna tuttavia il primo testo al figlio di Sante, Michelangelo Prunato. S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, Verona, 1996, p. 179 (n. 149). Sull'ipotetico riuso di disegni non c'è da stupirsi, tanto più che, come sottolineato dallo stesso Marchini, l'ultima fase professionale del nostro è segnata proprio da una “l'iofilizzazione” compositiva, dove figure e gestualità appaiono iterate in modo quasi manieristico.

³⁹³ F. R. Pesenti, *Santo Prunato*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, pp. 138-139, scheda 38, fig. 42; *Louis Dorigny. 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvechio, sala Boggian, 28 giugno – 2 novembre 2003) a cura di G. Marini e P. Marini, Venezia, 2003, pp. 105-107, schede 8-10 (S. Marinelli). Dei tre frammenti sopravvissuti al restauro dell'Ottocento, due vennero spostati nei depositi museali e uno solo (ovvero la lunetta con la *Gloria d'angeli*) rimase in loco.

³⁹⁴ G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, cit., p. 106. Il dipinto – non citato da Dal Pozzo – è ricordato per la prima volta dal Lanceni (1720) ed è ancorabile agli anni 1716/17-1719. È interessante notare come il medesimo soggetto sia stato trattato da Prunato in un bozzetto facente parte della collezione, oggi dispersa, dello stesso Bartolomeo Dal Pozzo.

di Lovere raffigurante *Mosè salvato dalle acque*, collocabile per via stilistica al 1716 circa³⁹⁵ (**fig. 37/b**); si osservino la disposizione, quasi in controparte, delle braccia e delle gambette (più dinamiche rispetto all'incisione), la soluzione del bianco drappo sottostante – velata prolessi della sindone – nonché la medesima posizione decentrata in basso a destra del gruppo donna-bambino all'interno dello spazio fisico dello specchio/quadro³⁹⁶. Suggestivo pare anche il confronto del profilo di Maria con quello del Cristo ne *Le anime del Purgatorio* (**fig. 37/c**), opera realizzata per l'omonima cappella della chiesa di S. Maria di Racconigi (CN) entro la prima decade del XVIII secolo³⁹⁷. La monumentalità plastica della Vergine, unitamente alla posa baroccamente accorata, anticipa la tela più tarda dedicata a *Santa Margherita da Cortona*, proveniente dal convento di S. Bernardino (1728 circa) (**fig. 37/d**). La tavola del secondo libro è animata da un respiro ampio e classicheggiante, in perfetta armonia con le tendenze artistiche veronesi di fine Seicento, ravvivate dagli spunti allogegni del parigino Dorigny e del veneziano Brentana, che affievolirono in Prunato i già debolissimi influssi “tenebrosi” e langettiani dell'alunnato lothiano³⁹⁸, contribuendo d'altro canto a far emergere un patetismo religioso e devozionale molto gradito agli ordini controriformati. Preme qui sottolineare che i rapporti col collega lagunare (già apprezzato grazie a comuni *background* operativi³⁹⁹), saranno destinati a rafforzarsi in seguito alla vertenza sul compenso per la lunetta della Cappella dei Notai. A fronte dei centosettanta ducati richiesti infatti da Santo per la citata *Presentazione al Tempio* (rimossa durante il restauro del 1884), il Collegio notarile volle aprire una disputa chiamando in causa due “periti” designati: Biagio Falcieri a sostegno della propria posizione e Simone Brentana, appunto, in difesa del pittore. Fu proprio quest'ultimo a “spuntarla”, come dimostrano alcuni passi dal *Liber Actorum* relativi al mese di giugno del 1700⁴⁰⁰. In quell'anno l'artista veneziano

³⁹⁵ G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, cit., p. 96, 105-106.

³⁹⁶ *Ibidem*. Si veda anche C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, 1967, p. 340.

³⁹⁷ G.P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, cit., pp. 92 e 124.

³⁹⁸ *Ivi*, pp. 80-84. Del resto la permanenza del Prunato a Venezia fu limitata al biennio 1676-77, periodo che non solo coincise con la “svolta” stilistica da parte del Loth in senso più languido ed elegante, con conseguente attenuazione dell'la drammaticità chiaroscurale (ricordiamo che nel 1676 Langetti morì), ma anche con la progressiva ascesa del più accademico Carpioni, che segnò una battuta d'arresto per la corrente tenebrosa lagunare. Non si manca di ricordare inoltre che il *curriculum* dell'eclettico Prunato vantò una proficua sosta bolognese (1680-82) durante la quale assorbì gli insegnamenti del Reni, dell'Albani e del Domenichino, ravvivati dai contemporanei Cignani, Canuti e Pasinelli.

³⁹⁹ In particolare si ricorda la compresenza dei pittori nel cantiere della distrutta chiesa di S. Daniele e la comune conoscenza della famiglia Turco (Leonardo *in primis*, nella cui casa Simone vive “a gratis di ragione”), illustre committente privata. L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, in “Verona illustrata”, 14, 2001, pp. 53-67, p. 56, nota 3. A questo si aggiunga la collaborazione “minore” per le illustrazioni de *La Madre Addolorata* del Rimena, cercata e voluta forse dallo stesso autore. F. R. Pesenti, *Santo Prunato*, cit., p. 135.

⁴⁰⁰ ASVr, *Collegio dei Notai*, b. 105: “Essendo stato eletto ad istanza del sig. Santo Prunato pittore in suo perito il sig. Simon Brentana pittore quondam Domenico di S. Pietro Incarnal et il sig. Biasio Falcieri pittore quondam Giovanni di S. Silvestro eletto in perito dal Ven. Collegio dei Nodari di Verona per peritare il quadro formato e stabilito dal detto sig. Prunato. Che però unitamente portatisi nel Consiglio di detti sigg. Nodari ove trovatisi detto quadro e quello osservato con ogni distinzione e fatto tutto maturo riflesso con nostro giuramento dicemo che riguardo alla (arte), al merito e alla fattura per la misura (sproporzionata) del quadro fatto dal sig. Prunato di meritare di mercede il sig. Prunato ducati cento e setanta effettivi. Et così con nostro giuramento dichiariamo”; ASVr, *Collegio dei Notai*, registro n. 33, *Liber Actorum 1700 per 1715*, c.4 v. Entrambi i documenti ripresi in L. Magagnato, *La cappella intitolata ai Santi Zeno e Daniele del Collegio dei Notai nel Palazzo del Comune di Verona*, cit., pp. 65-66.

era ormai considerato nel novero dei talenti veronesi, operando in città da almeno tre lustri⁴⁰¹. I suoi apporti per le illustrazioni de *La Madre Addolorata* costituirono dunque l'ennesimo *trait d'union* nei confronti di una collaudata rete professionale; per il terzo e quarto capitolo del poema (rispettivamente *Lo smarrimento* e *L'incontro*) egli delinea, nell'ordine, il *Cristo fra i Dottori* e *La salita al calvario* (figg. 39-40). Da un punto di vista stilistico il pittore dimostra di risentire dell'*allure* francese del collega Dorigny⁴⁰²; eppure, soprattutto nella tavola di accompagnamento al libro III, numerosi sono anche i richiami "interni". Il volto anziano sulla destra che fa capolino alle spalle della figura ammantata in primo piano presenta interessanti punti di tangenza con una testina del museo civico di Padova (fig. 39/a) – identificata con Diogene – attribuitagli *in primis* dal Banzato⁴⁰³, nonché col *Giacobbe inorridito davanti alla veste di Giuseppe* di ubicazione ignota (fig. 39/b)⁴⁰⁴, e al più noto *Giobbe deriso* di S. Nicolò dei Teatini (fig. 39/c), tutti ancorabili all'ultimo decennio del Seicento. Il personaggio con copricapo in basso a sinistra, intento a compulsare un volume rivela significative analogie con un altro ritratto di filosofo, l'*Archimede* di collezione Giustiniani (fig. 39/d)⁴⁰⁵. Il profilo barbuto e accigliato con naso aquilino lo accomuna anche al sapiente ritratto di schiena, in piedi; del resto, la stessa tipologia viene rivisitata più volte dal pittore, soprattutto per il san Giuseppe⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ [G. Cignaroli] *Serie de' pittori veronesi*, in G.B. Biancolini, *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata*, 2 voll., Verona, 1749, II, p. 219: "Benché Viniziano di nascita, pure viene riconosciuto qual Veronese per la sua continua dimora tra noi fatta". Sul pittore si vedano F. R. Pesenti, *Per Simone Brentana*, in *Arte in Europa. Scritti in onore di Edoardo Arslan*, Milano, 1966, pp. 787-791; id., *Simone Brentana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 166-170; C. Rigoni, *Simone Brentana nella diocesi di Vicenza*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 81-86; P. Rigoli, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 87-100; L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742). Un pittore veneziano a Verona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice L. Olivato, a.a. 2000-2001; E. Rama, *Simone Brentana*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 2000-2001, vol. II, 2001, pp. 804-805; F. Flores d'Arcais, *Simone Brentana*, in C. Ceschi (a cura di), *Arte nelle Venezia: scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (Padova), 2007, pp. 161-164; A. Cipullo, *Simone Brentana* in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, cit., pp. 269-275. Sul testamento, redatto a Verona si veda P. Rigoli, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, cit., pp. 90-91

⁴⁰² Sul rapporto di influenze reciproche si veda S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, in "Verona illustrata", A.10 (1997), pp. 69-79. Si veda anche F. R. Pesenti, *Per Simone Brentana*, in *Arte in Europa. Scritto di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, I, Milano, 1966, pp. 787-791, p. 790.

⁴⁰³ D. Banzato in *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio- 25 settembre 1988) a cura di D. Banzato, Roma, 1988, pp. 17-130, fig. 211, ripreso anche in L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742)*, cit., pp. 265-271. Le tele rappresentanti *Diogene* del museo patavino sono due: entrambe di piccole dimensioni (50 x 39 cm) e provenienti dal lascito del conte Leonardo Emo Capodilista (1864).

⁴⁰⁴ S. Marinelli, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, in "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 53-58, p. 58, fig. 63; L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742)*, cit., pp. 297-299. Si noti inoltre la somiglianza, in controparte, del giovane che mostra la veste lacera a Giuseppe e l'efebico Cristo del rame.

⁴⁰⁵ Il dipinto fu segnalato da Marinelli come aggiunta al catalogo solo nel 1997; S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, cit., p. 73.

⁴⁰⁶ Basti qui citare, a titolo esemplificativo, il *San Giuseppe avvertito in sogno dall'angelo* della collezione museale di Castelveccchio, datato 1707. Si veda A. Tomezzoli, *Brentana, Simone in Cento Opere per un grande Castelveccchio*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 15 maggio - 15 novembre 1998) a cura di P. Marini e G. Peretti, Verona, 1988, pp. 99-101. Lo stesso soggetto si ritrova in una tela di ubicazione sconosciuta, pubblicata per la prima volta da Marinelli nel 1988 (*Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, cit., p. 58, fig. 64). Si ricorda, citato nello stesso saggio (p. 57, fig. 67) anche il *San Giuseppe spiega i sogni* (collezione privata). Per un quadro generale e puntuali riferimenti bibliografici si veda L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742)*, cit., 321-335.

Innegabile l'influenza tintoretiana, confessata dallo stesso pittore e caratteristica soprattutto della prima produzione veronese⁴⁰⁷: probabilmente nell'esecuzione delle due composizioni tradotte dal Taddei, il nostro ebbe vivo il ricordo delle tele con il *Cristo davanti a Pilato* e con l'*Andata al Cavario* della Scuola di S. Rocco.

Ancora più interessanti le considerazioni sull'*Incontro*, direttamente riconducibile a supposte prove pittoriche. La questione fu sollevata già da Sergio Marinelli, a fronte di una carta conservata presso la Biblioteca Civica di Verona, disegnata su ambo i lati e firmata da Giambattista Marcola, allievo del Brentana. Qui sono riprodotti infatti due testi del maestro: da un lato la *Natività di Maria* e dall'altro *La Madonna che sviene incontrando il Cristo portacroce*, identica a quella intagliata dal Taddei per l'edizione del '97 (**fig. 40/a**)⁴⁰⁸. L'egual importanza ad essi riservata dal giovane Marcola sembrerebbe tradire un altrettanto paritetico statuto delle opere in questione, "poiché non ci pare sensato che un allievo alle prime armi copiasse sullo stesso foglio un grande dipinto e una piccola e insignificante incisione"⁴⁰⁹. Il primo soggetto, per giunta, coincide con una delle tele verosimilmente congedate dal veneziano a ridosso del 1700 per la chiesa di Santa Maria in Chiavica, il cui oratorio della Concezione vantava un ciclo sulla vita della Vergine e di Sant'Anna⁴¹⁰; quest'ultimo fu in parte trasportato da Don Felice Scappini (1842), originario di Sant'Anastasia (a cui afferivano le chiese di San Biagio e di Santa Maria in Chiavica, rispettivamente sopprese e sconsacrate nel 1806) nella parrocchia di Breonio (Fumane –VR) ove il culto della madre di Maria aveva solide radici⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Biblioteca universitaria di Bologna, d'ora in avanti BUBo, *Miscellanea erudite*, n. 1865, pubblicata da L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Orlandi*, in "Rivista d'Arte", V, 1907, 5/6, pp. 63-76, pp. 64-65: "[...] Frequentando le accademie del disegno udivo commendare Titiano, Michel Angelo, Rafaele, e Tintoretto, perloche m'innamorai tanto di questi soggetti che volli leger non solo le loro vite, ma di tutti li pittori, scritte dal Vasari e dal Ridolfi: [...] ma di tutti volli immitar non le opere (che chi non ha quella mano è impossibile) del Tintoretto le fatiche scolpivo prima di ogni azione cioè modelando la cera, et in creta". P. Rigoli, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, cit., pp. 92-100. Sull'influenza tintoretiana si veda L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742)*, cit., *passim* e p. 126.

⁴⁰⁸ S. Marinelli, *Giuseppe Lonardi detto Lo Zangara*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 176-184, p. 178. I disegni si conservano presso la Biblioteca Civica di Verona, d'ora in avanti BCVR, b. 267.

⁴⁰⁹ S. Marinelli, *Giuseppe Lonardi detto Lo Zangara*, cit., p. 178.

⁴¹⁰ Il primo studio spettò a W. Arslan, *Di alcuni dipinti inediti nella provincia di Verona*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XVII (CXVII), 1939, pp. 1-6. Si tratta di nove tele eterogenee, tre provenienti dall'oratorio veronese di S. Biagio, una dalla piccola chiesetta di S. Clemente (a pochi metri da S. Biagio e con questa soppressa nel 1806), cinque da S. Maria in Chiavica. La *querelle* sulla paternità brentoniana delle cinque tele che Arslan attribuiva genericamente al "Maestro di Breonio" animò il dibattito degli storici dell'arte in seguito alla loro presentazione nelle sale della mostra curata dal Magagnato nel 1978 (*La pittura a Verona tra Sei e Settecento*). Attingendo alla letteratura artistica locale (B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, cit., p. 246; G. B. Lanceni, *Ricreazione Pittorica*, cit., c. 51), Marinelli riconosce per primo la corretta provenienza dei dipinti ed il loro spostamento ai primi dell'Ottocento, nonostante alla mano del Brentana preferisca quella di Giuseppe Lonardi (*Ivi*, pp. 178-179). Di parere contrario, in quella stessa sede, F. R. Pesenti (*Ivi*, pp. 168-170), seguito poco dopo dal Pallucchini (*Mostre a Verona*, in "Arte Veneta", 33, 1979, pp. 95-110, p. 101; *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1993, p. 357) e dal Ruggeri (*Opere giovanili di Simone Brentana*, in V. Sgarbi (a cura di), *Le Ricche Miniere della pittura veneziana. Studi sulla pittura veneta del Seicento*, Roma, 1982, pp. 162-168, p. 167). Si veda anche E.M. Guzzo, *Noterelle per la conoscenza del Brentana e del suo seguito*, in "Civiltà Veronese", III, 1987, n. 9, pp. 41-52.

⁴¹¹ Sulla complessa questione, qui sintetizzata per sommi capi, si rimanda a S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., p. 78 ripreso e approfondito da S. Marinelli, *Giuseppe Lonardi detto Lo Zangara*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 176-184.

I libri V e VI (*La morte e I funerali*) sono impreziositi dai disegni di Louis Dorigny. Pittore di fama internazionale, egli si rivelò, giovanissimo, degno erede di una famiglia dall'alto concentrato artistico: il nonno materno Simon Vouet era stato pittore di corte per Luigi XIII, il padre Michel aveva lavorato come incisore reale, e anche lo zio François Torteбат e il fratello Nicolas ebbero un discreto credito come *peintre-graveurs*. Date tali premesse, si intuisce come il rapporto con la pratica calcografica era affatto estraneo al suo *modus operandi*; Alessandro Corubolo lo descrive addirittura come “il più interessante incisore che abbia operato nelle Venezie nello scorcio del XVII secolo”⁴¹², pur con la difficoltà, a volte, di discernere la sua mano da quella dei familiari. Dopo una formazione iniziale alla scuola di Charles Le Brun, nel 1671 egli partì alla volta di Roma, per spostarsi in laguna solo alla fine dell'ottavo decennio, non senza aver prima soggiornato nelle Marche, in Umbria e in Emilia Romagna⁴¹³. In questo periodo si colloca la sua prima acquaforte (firmata e datata 1673), esito ultimo dell'attività grafica che caratterizzò la sosta nell'Urbe: si tratta infatti di una traduzione della *Battaglia di Ostia* di Raffaello. A tale esordio (che forse esordio non è) si aggiungano, per confronto, le sei incisioni probabilmente realizzate per l'edizione veneziana (mai uscita) degli *Emblemata horatiana* di Otto van Veen (I ed.: Anversa, 1607) e soprattutto le interessantissime trentadue piccole acqueforti a illustrazione dei *Pensieri cristiani per tutti li giorni del mese*, (Venezia, L. Marchesini, 1684), opera del gesuita Dominique Bouhours (1628-1702) tradotta in italiano da Pietro Bouchard e dedicata a Giovanni Paolo Giovanelli⁴¹⁴. Che quest'ultimo avesse un debole per la pittura (dipinta, non solo incisa) di “Monsù Dorigny” è testimoniato dalla presenza nella quadreria della villa di Noventa Padovana delle opere *Apollo che scortica Marsia* e *Latona con i figli*, oggi disperse⁴¹⁵. Stilisticamente parlando il giovane Louis sembra discostarsi dai moduli paterni (legati in primo luogo a traduzioni incisorie dei disegni del Vouet), preferendo l'antiaccademica scioltezza di derivazione “callotiana” al vortice ordinato dei tratti paralleli “alla

⁴¹² Si rimandano ai saggi fondamentali di A. Corubolo, *Le incisioni di Louis Dorigny*, in “Verona illustrata”, 10, 1997, pp. 41-61; *Id.*, “Nuove” incisioni di Louis Dorigny, in “Verona illustrata”, 13, 2000, pp. 35-39.

⁴¹³ B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona, 1718, p. 177: “Però appresi i principi dell'arte sotto un celebre Maestro nell'età di 18 anni se ne passò a Roma, e studiò per quattr'anni in quelle scuole. Ma tratto dal genio di vagare, si portò in diverse Città di Romagna, e a Gubbio, e in Fuligno fece vedere i primi parti del suo pennello. Di là trasferì in Venetia, ove fermatosi per lo spazio di dieci ani, ha maggiormente con l'opere dilatato il suo nome”. L'arrivo in laguna è ancorabile al 1678, anche se la sua prima opera documentata in territorio serenissimo risale a un anno prima, quando nel 1677 fu chiamato a decorare il palazzo e la barchessa di Alessandro Contarini a Oderzo (perduti). F. D'Arcais, *Lodovico Dorigny*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 158-165, p. 158; P. Marini, *Louis Dorigny frescante a Verona e nel Veneto*, in *Louis Dorigny. 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno – 2 novembre 2003) a cura di G. Marini e P. Marini, Venezia, 2003, pp. 25-35, p. 25.

⁴¹⁴ La prima edizione dei *Pensées chrétiennes pour tous les Jours du mois* risale al 1676 (Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy). Le meditazioni del gesuita, grazie alla “promozione” della Compagnia, ebbero grandissimo successo, tanto da essere tradotte in almeno otto lingue e ristampate fino alla metà del XIX secolo. Non si dimentichi inoltre che lo stesso Dorigny sembra in qualche modo “legato” a quest'ordine per il quale affresca le chiese, sia a Venezia che a Verona.

⁴¹⁵ F. Montecuccoli degli Erri, *Committenze artistiche di una famiglia emergente: i Giovannelli di Noventa Padovana*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, CLI, 1993, p. 743. Tuttavia nel successivo inventario del 1735 i quadri non sono più citati e già dispersi. I Giovanelli avevano ottenuto il titolo di conti di Morengo e Carpenedo con relativa iscrizione al patriziato nel 1668, distinguendosi per l'appoggio economico finanziario alla guerra di Candia. Cfr. F. Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, 1830, p. 374.

Mellan”⁴¹⁶. L’ottima reputazione di cui godeva gli permise presto di stringere conoscenze diplomatiche con nobili e intellettuali francesi di stanza a Venezia; basti citare l’ambasciatore Micheal Jean Amelot de Gournai, di cui immortalò l’ingresso in laguna nel 1682 (inciso da Jérôme Trudon), o lo stesso Bouchard, che curiosamente volgarizzò le opere ornate dal conterraneo, e la famiglia Patin con cui mantenne i rapporti fino e oltre lo scadere del secolo⁴¹⁷. Ancora una volta dunque le committenze pittoriche e le conoscenze personali s’intrecciano alle dinamiche editoriali. Con il passaggio a Verona, tra il 1687 e 1690, il prolungato *Gran Tour* acquisì il sapore di un trasferimento definitivo. E questo non fu certo perché a Venezia fosse poco considerato (le grandi committenze Zenobio, Tron, Widmann e Manin dimostrano infatti il contrario), ma piuttosto perché nella città atesina trovò il contesto ideale per quello stile monumentale, classico e barocco assieme, che lo contraddistingueva⁴¹⁸. A introdurlo fu forse Andrea Tron, già suo committente e podestà a Verona nel 1684, la cui residenza d’ufficio, in piazza Dante, era fisicamente prossima a Palazzo della Ragione.

Nel 1687 il francese risulta ufficialmente iscritto alla locale Fraglia dei Pittori, anche se, come provano le fonti d’archivio, non sembra corretto parlare di cesura tra i due periodi, veneziano e veronese: la gestione fino al 1741 dell’*atelier* lagunare presso la casa della figlia Angelica (ivi residente) con modelli in creta, bozzetti e tele non finite è la prova più evidente di come non ci sia un netto spartiacque nella sua carriera artistica⁴¹⁹. Quel che appare verosimile invece, ancorché non documentato, è la conoscenza diretta (avvenuta già nel capoluogo serenissimo) di

⁴¹⁶ Claude Mellan (1598-1688) si distinse nel settore calcografico per la particolare tecnica dei tagli paralleli che da lui infine prese il nome. Essa ebbe buona diffusione in Italia anche in virtù del suo soggiorno romano, durante il quale fu accolto nella scuola del conterraneo Simon Vouet, di cui riprodusse peraltro molti disegni. Cfr. *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, Catalogo (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini, 24 ottobre 1989 - 8 gennaio 1990) a cura di L. Ficacci, Roma, 1989.

⁴¹⁷ A. Corubolo, “Nuove” incisioni di Louis Dorigny, cit., pp. 35-36. Il rapporto con la famiglia dell’ambasciatore francese continua nel 1684, quando, per i torchi di Lorenzo Marchesini (lo stesso che aveva curato l’edizione dei *Pensées chrétiennes*), allestisce almeno undici disegni de *Il vero ritratto di Gesù crocifisso*, dedicato alla moglie del de Gournai, e incisi da uno sconosciuto Giovanni Palazzi. A tradurre il testo originale in francese è ancora una volta Pierre (o Pietro) Bouchard. I rapporti con Charles Patin sono testimoniati dai disegni per le antiporte in apertura a due suoi trattati: l’*Allegoria dell’Università di Padova* incisa da Martial Desbois per il *Lyceum Patauinum, siue icones et vitae professorum* (Padova, Frambotti, 1682) e l’*Allegoria dell’immortalità di Pietro Morosini* per il *Thesaurus Numismatum*, ovvero il catalogo della collezione numismatica del senatore Pietro Morosini, curato appunto dal Patin (Padova, Valvasense, 1683).

⁴¹⁸ Già Dal Pozzo, ne *Le Vite*, affermava (p. 177): “[...] ritirossi in Verona, come Città più confacente al suo genio”. Non fu però solo una questione di gusto, a Verona più orientato verso un linguaggio classicista (in lui rinforzato dal soggiorno bolognese); nella città atesina vi erano numerosi potenziali committenti, ovvero nobili alla ricerca di frescanti per i loro palazzi. Si pensi ai Muselli, agli Spolverini-Orti Manara, ai latifondisti Allegrì (che gli affidarono non solo la decorazione della villa di Cuzzano, ma anche della residenza urbana - di cui possediamo solo i disegni preparatori-). La permanenza scaligera si tramutò dunque in una seconda cittadinanza, parzialmente sospesa durante i viaggi a Parigi, tra il 1704 e il 1706, e a Vienna, nel 1711 (per la decorazione del palazzo d’inverno del principe Eugenio di Savoia); emblematico il racconto sul suo rientro (*Ivi*, p. 179): “Restituutosi a Verona, fu accolto da gli Amici, e dall’Universale della Città, con contento di vederlo ritornato come in Patria per la stima, ch’ogni uno faceva della sua virtù e bontà, e qui continuando ad operare col vanto d’eccellente Pittore, e per la sua lunga habitazione naturalizzato già Veronese, gli habbiamo dato il luogo frà i Pittori nostri Concittadini”.

⁴¹⁹ Si veda l’appendice documentaria (che segue il regesto) curata da M. Favilla e R. Rugolo per la mostra *Louis Dorigny. 1654-1742*, cit., pp. 186-201, pp. 196-198 (Doc. 39). Dall’inventario emerge, ancora una volta, la familiarità con le incisioni, legata alla professione di mercante di carte e stampe del marito (ormai defunto) di Angelica Dorigny; oltre alle “Carte grandi in teller battaglie di Alessandro Edelingh e Audram” troviamo infatti delle “Carte grandi imperfette insoasate e un mercato, Calot”. Ecco spiegato perché, nel 1690, egli risulta iscritto anche al Collegio dei Pittori di Venezia.

Simone Brentana, con cui condivise, pressappoco negli stessi anni, non solo il medesimo *iter* veneziano-veronese, ma anche un certo numero di commissioni – dal palazzo Leoni Montanari di Vicenza alla citata chiesa di S. Nicolò – svolte secondo temperamenti artistici diversi, più drammatico l’uno, più retorico l’altro⁴²⁰. Nondimeno, l’influenza del parigino si fece presto sentire sulla contemporanea generazione terrafermana (Brentana incluso) soprattutto per la progressiva virata cromatica al chiarismo pastellato – a tratti metallico – che allontanò definitivamente le note tenebrose seicentesche di derivazione veneziana⁴²¹.

L’edizione del Rimena gli permise di tornare a cimentarsi nell’illustrazione libraria dopo un “periodo di pausa” che non era stato interrotto nemmeno quando i figli Arcangelo e Giovanni Battista si erano fatti autori (rispettivamente nel 1725 e nel 1734) di due opere letterarie che, per quanto diverse nel genere, avrebbero potuto entrambe essere abbellite dall’intervento del padre⁴²². Come i colleghi, anche il francese fornì due disegni, raffiguranti, nello specifico, lo *Svenimento di Maria sotto la croce* e il *Cristo deposto* (figg. 41-42). Il suo *ductus* grafico risulta riconoscibile, sebbene filtrato dal bulino – non eccelso – del Taddei; soprattutto per quanto riguarda la tavola del libro VI, puntuali sono i richiami alla produzione pittorica. Basti citare il piccolo olio su rame (cm 22,5 x 12,4) con medesimo soggetto inserito nella *Pace* di papa Gregorio XIV (donata alla Repubblica nel 1591), restaurata dal francese in seguito a un tentativo

⁴²⁰ Non è un caso che il Maffei, scrivendo dei pittori attivi in città, elogi entrambi nella stessa frase. Si veda in *Verona Illustrata parte terza*, cit., p. 309: “In contraccambio [...] delli due sudetti (Marchesini e Torelli), cui Verona ha perduti, altri due parimenti insigne n’ha acquistati, quali per l’abitazione di quarant’anni, e per aver qui stabilmente fermata la lor famiglia [...] avendo per Verona abbandonata l’un d’essi Venezia, l’altro Parigi”. Purtroppo la trascrizione del testamento e dell’inventario di Simone Brentana effettuata da Paolo Rigoli non aiuta nella ricostruzione dell’intreccio. P. Rigoli, *Inediti d’archivio per Simone Brentana*, cit., p. 87-100. Per completezza si vedano anche C. Rigoni, *La galleria di palazzo Leoni Montanari a Vicenza*, cit., F. Barbieri, *Il palazzo Leoni Montanari sede della Banca Cattolica del Veneto*, Vicenza, 1967 e G. Bellavitis, L. Olivato, *Il palazzo Leoni Montanari di Vicenza della Banca cattolica del Veneto*, Vicenza, 1982.

⁴²¹ Ben riassume Marinelli, a proposito del *team* di disegnatori che si sta descrivendo: “La collocazione intorno al 1692 delle lunette dei Notai fa intuire [...] che sia stato proprio Dorigny il motore trainante della splendida stagione pittorica veronese di quegli anni, almeno come inesauribile inventore, per idee che poi Brentana seppe colorare con la sua originalissima cromia e Prunato addolcire col suo tenue chiaroscuro neocorreggesco. [...] A Verona lo seguì anche Marchesini, che si ritrova puntualmente al suo fianco in San Nicolò, ai Notai, a San Biagio, ma poi anche in palazzo Montanari a Vicenza, in San Silvestro e infine a Ca’ Zenobio a Venezia [...]”. S. Marinelli, *Dall’Accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere in Louis Dorigny. 1654-1742* cit., p. 17.

⁴²² Si tratta delle *Conclusiones philosophicae quas ex Academia Veronensi apud P.P. Societatis Jesu Archangelus Dorigny nulla sibi praefinita Thesi, et dato cuilibet Doctori, et Lectori arguendi loco publice propugnandas exhibet*, (P. A. Berno, 1725) e *In adventu illustriss. ac reverendiss. D. D. Joannis Bragadeni Veronae Episcopi, com &c. ac S.S.D.N. Papae Clementis XII praesulis domest. et assistent. Oratio Joannis Baptistae De Origny habita nomine Vener. Colleg. Episcopalis* (P. A. Berno, 1734). Si veda anche A. Corubolo, *Le incisioni di Louis Dorigny*, cit., p. 45; come si è avuto modo di ricordare le principali collaborazioni del nono decennio furono legate all’editoria patavina, grazie al fatto che l’amico Charles Patin risiedeva lì dal 1676 in qualità di medico presso lo *Studium* pur svolgendo anche altri incarichi, come dimostra il citato *Thesaurus Numismatum*. Prima di essere coinvolto nell’edizione Merlo, Dorigny aveva fornito disegni per le antiporte delle *Tabellae Selectae et explicatae* (Padova, Tipografia del Seminario, 1691) di Charlotte Catherine Patin, figlia di Charles, accademica ricoverata di Padova, e de *L’Arte del cavallo* di Luigi Santapaulina (Padova, Tipografia del Seminario, 1696), entrambe tradotte su rame da Joseph Juster. L’unica prova calcografica veronese (non per l’editoria) fu l’incisione su doppia lastra dell’arena (firmata e datata 21 gennaio 1696), commissionata dal custode di allora, Valentino Masieri, al quale, proprio grazie a tale stampa, furono concesse nuove benemeritenze dal Consiglio cittadino. Si veda id. in *Louis Dorigny. 1654-1742*, cit., n. 56, pp. 148-152.

di trafugamento fallito⁴²³. Non si tratta, beninteso, dello stesso identico disegno, ma le affinità dell'impostazione (in controparte) sono impressionanti, soprattutto in relazione alla figura diagonale del Cristo inerme (**fig. 42/a**)⁴²⁴. Anche i volti delle pie donne, così simili tra di loro, si possono ricondurre a una tipologia iterata dal pittore, soprattutto in fase giovanile⁴²⁵.

L'ultimo atto (*La Sepoltura* – libro VII) spettò al più giovane Alessandro Marchesini (1663-1738), che si occupò, secondo equa partizione, anche dell'antiporta (**figg. 36 e 43**). Come più volte ribadito, la funzione di quest'ultimo elegante elemento paratestuale era soprattutto compendiaria; e infatti il Marchesini vi rappresenta la *Mater Dolorosa*, declinandola secondo la calzante iconografia della *Madonna dei sette dolori* (ciascuno affrontato nei sette libri a seguire)⁴²⁶. Maria siede su un turbinio di nuvole e indica con la mano destra (l'indice "sgangherato" tradisce l'impaccio dell'incisore) il poeta, raffigurato nelle vesti di un musico pastore – arcadico, diremmo – con corona d'alloro, colto nell'atto di scolpire su una tavola le parole "IUBES RENOVARE DOLOREM", tratte da Virgilio⁴²⁷. La sofferenza che l'autore non vorrebbe rinnovare è duplice: egli si riferisce infatti sia alla propria esperienza personale (il mal francese da cui sopravvisse), sia all'universale condizione umana, incarnata da Maria, il cui costato è trafitto da sette lunghi pugnali. Non sono noti i disegni preparatori, ma anche in questo caso è possibile proporre alcuni suggestivi raffronti con l'opera pittorica. Rimanendo in terra veronese (e quindi entro il 1700, anno in cui il pittore si trasferisce a Venezia) è interessante l'accostamento con il *Gesù bambino appare a S. Antonio da Padova*, tela realizzata tra il 1693 e il 1697 per l'omonimo altare della chiesa della Cattedra di S. Pietro in Antiochia, a Marcellise⁴²⁸. Colpisce soprattutto la figura del putto in verticale nella zona centinata, ripetuto ruotato e in controparte

⁴²³ M. Favilla, R. Rugolo, *Dorigny e Venezia. Da Ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno*, in *Louis Dorigny. 1654-1742*, cit., pp. 37-59, pp. 53-54. Nel 1702 la *Pace* fu trafugata assieme ad altro prezioso materiale, ma fortunatamente si riuscì a recuperarla quasi subito. In quell'occasione venne chiamato il pittore francese (probabilmente ancora attivo a Ca' Tron); egli dipinse (e firmò) una miniatura su supporto rameico con la *Deposizione di Cristo*. Gli studiosi sostengono che la committenza potrebbe essere riconducibile all'allora primicerio della basilica di San Marco (ovvero Pietro Barbarigo) o addirittura al doge regnante (Alvise Mocenigo II). Si veda E. Steingraber in H. R. Hahnloser (a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, 2 voll., Firenze, 1965-1971, vol. II *Il Tesoro e il Museo*, 1971, p. 194, n. 198, tav. CXCIX.

⁴²⁴ Suggestivo è anche il confronto con il veloce schizzo a sanguigna di una mano (destra) conservato nel Fondo Pallucchini (ID 5133), che divide lo spazio del foglio con un putto. In particolare la mano, se ruotata di qualche grado potrebbe essere sovrapponibile con quella di Cristo, nella tavola incisa.

⁴²⁵ A titolo esemplificativo si cita in questa sede un dipinto semisconosciuto, ovvero le *Tre Grazie* (mercato antiquario). Su attribuzione e bibliografia si veda S. Marinelli, *Dall'Accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere* in *Louis Dorigny. 1654-1742* cit., p. 23. Ciò che interessa qui è il riconoscimento di una forte somiglianza nel volto accorato della figura di destra con la donna centrale.

⁴²⁶ Il culto della *Mater Dolorosa* ha origine a Firenze nel XIII secolo e conosce una sensibile espansione in tutta Italia nel corso dei secoli, fino all'approvazione ufficiale da parte della Chiesa nella seconda metà del XVII secolo: nel 1645 fu infatti ratificata la Confraternita dei Sette Dolori (comprese le congregazioni femminili all'Addolorata), mentre nel 1667 fu autorizzato il già diffuso culto di "Maria dei sette Dolori", attraverso la celebrazione di una omonima messa votiva. Anche Verona aveva una chiesa servita (il terzo edificio di tale ordine in area veneta, dopo Venezia e Vicenza), situata in centro storico e fondata nel XIV secolo per volontà di Cangrande I della Scala. Essa fu talmente rimaneggiata nel corso della storia (subì anche i bombardamenti del 1945) da rendere difficoltosa la ricostruzione del suo aspetto originale alla fine del 1600. Al suo interno oggi convivono opere post-1945 con sopravvivenze antiche, come le tele di Nicolò Giolfino, Giovanni Badile, Felice Brusasorzi, solo per citare le più note. Nel Settecento vi lavorarono l'architetto Adriano Cristofali (1717-1780) e i pittori Gaetano Cignaroli (1743-1826). Si veda G. Benini, *Le Chiese di Verona*, Verona, 1995, pp. 159-162.

⁴²⁷ *Eneide*, II, 3 [trad: mi costringi a rinnovare il dolore].

⁴²⁸ E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini. 1663-1738*, Modena, 2010, pp. 34-35, scheda n. 9.

nel disegno per il Taddei. Lo stesso profilo del pastore inginocchiato (un “alter-ego” del Rimena) ricorda, al maschile, la Giunone dell’ovale con *L’ira di Nettuno*, attribuito al Marchesini da Sergio Marinelli (**fig. 36/a**)⁴²⁹. La composizione de *La Sepoltura* è indubbiamente più concitata e ricca di personaggi, e lo stesso incisore sembra più a suo agio a giudicare dalla resa finale; i profili così disposti di Nicodemo e Giuseppe d’Arimatea che sorreggono il Cristo rimandano, pur senza un confronto puntuale, allo scambio di sguardi tra il Cristo e il San Giuseppe nella tela di Villa Bernardini (Vicopelago - LU) rappresentante *Il transito di San Giuseppe*, ancorabile al 1707⁴³⁰. Stando alla ricostruzione biografica del pittore, sappiamo che allo scadere del secolo, dopo una serie di spostamenti occasionali a Bologna (tra il 1680 e il 1686, presso il Cignani) e Bolzano (chiamato a decorare il salone d’onore del Palazzo Mercantile nel 1698), Alessandro si trasferirà, in via definitiva, a Venezia, percorrendo così al contrario gli *itinerari* di Brentana e Dorigny, che certamente conosceva già prima della collaborazione per l’edizione del Merlo⁴³¹. Se è vero che i rapporti con la città d’origine non si interromperanno mai del tutto, *La madre addolorata* e la lunetta con la *Natività* per la cappella dei Notai (assieme al soffitto di san Domenico, citato *in primis* dal Lanceni⁴³²) rappresentarono tuttavia gli ultimi impegni veronesi dell’artista, che in laguna cercherà di ampliare la propria fama cimentandosi anche in qualità di mediatore per il nobile lucchese Stefano Conti⁴³³. Come suggeriscono Negro e Roio nella monografia dedicata, è assai probabile che ad incidere sulla scelta del Marchesini quale membro del *team* dei disegnatori per l’illustrazione del poema siano state anche motivazioni di carattere privato e “personale”. A fungere indirettamente da “ponte” furono forse da una parte Alessandro II Pico, duca di Mirandola e marchese di Concordia (1637-1691), dall’altra il padovano Giovanni Battista Bassani (1650-1716). Proprio quest’ultimo musicò infatti un altro dramma rimeniano, *Gli amori tra gl’odii, o sia Ramiro di Norvegia*, messo in scena nel 1693 al Teatro

⁴²⁹ *Ivi*, p. 31, scheda n. 4. S. Marinelli, *Dorigny e Marchesini*, in “Verona illustrata”, 15, 2002, pp. 101-102. L’opera si trova attualmente in collezione privata e costituisce *pendant* con *Venere nella fucina di Vulcano*. È interessante che il soggetto sia ancora una volta di ascendenza virgiliana e rappresenti il cosiddetto “*Quos ego...*” [trad: che io... sottintendendo “farò pentire”], la frase pronunciata dal dio del mare (*Eneide*, I, 124-143) contro l’intrusione di Giunone ed Eolo per l’ostacolamento della fuga dei troiani.

⁴³⁰ *Ivi*, pp. 51-52, scheda n. 32.

⁴³¹ Tra il 1691 e il 1692 infatti anche Marchesini era impegnato nel cantiere di San Nicolò. Con Dorigny in particolare condivise inoltre le commissioni di San Biagio, San Luca e della cappella dei Notai a Verona, di San Silvestro e palazzo Leoni Montanari a Vicenza, di Ca’ Tron a Venezia. Con Brentana lavorò invece nella chiesa di San Domenico in zona Cittadella. Sul profilo del pittore S. Marinelli, *Alessandro Marchesini*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 153-157 e E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini. 1663-1738*, cit.

⁴³² G. B. Lanceni, *Ricreazione pittorica*, cit., 1720, I, p. 89.

⁴³³ Sulla vicenda si vedano F. Haskell, *Stefano Conti, Patron of Canaletto and others*, in “The Burlington Magazine”, v. 98, n. 642, 1956, pp. 296-300; id., *Mecenati e pittori. L’arte e la società italiane nell’età barocca*, Torino, 2000 [I ed. Londra, 1963], pp. 270, 387, 235-236. Si vedano anche S. Marinelli, *Lo stile “eroico” e l’Arcadia*, cit., p. 54 e *ivi*, pp. 153-157. Oltre al rapporto professionale col Conti, egli tenne relazioni per conto di altri artisti con i critici del tempo, come ad esempio Pellegrino Orlandi. L’attività artistica del Marchesini a Venezia è caratterizzata da un gusto accademico e classicheggiante, che molto deve al Balestra, di cui sarà attivo copista, senza intenti fraudolenti. Il suo stile è frutto di esperienze eterogenee, in grado di unire la tradizione scaligera (scuola del Falcieri) all’innovazione bolognese (scuola del Cignani) e al colorismo veneziano (influenza del Lazzarini e del Bellucci, attivi anche a Verona). È ciò che Marinelli definisce “la riduzione alla dimensione borghese dell’olimpico aristocratico”. A dimostrare la continuità di rapporti con la città atesina anche dopo il trasferimento in laguna è la pala per l’altare Bonduri a Santo Stefano (di cui rimane oggi solo l’incisione dello Zancon).

Filarmonico (di cui Rimena era anche segretario)⁴³⁴. All'epoca il Bassani era già entrato in contatto con l'erudito principe mirandolese, appassionato collezionista e intenditore d'arte, dal quale era stato addirittura nominato nel 1680 "Maestro di cappella"⁴³⁵. Di lì a poco il compositore patavino si sposerà nella città felsinea – ove diverrà Accademico Filarmonico – nel medesimo periodo in cui il giovane Marchesini, al seguito del Calza, stava conducendo il suo apprendistato alla scuola del Cignani; che le due strade, accomunate da un *milieu* accademico alto, si siano davvero incrociate? Oltretutto, lo stesso Alessandro II aveva insignito il padre di Alessandro, Francesco, del titolo di ingegnere-architetto ducale, instaurando a quanto pare un rapporto di stima reciproca, pur nel rispetto delle gerarchie⁴³⁶. Non si dimentichi infatti che il Marchesini *senior* fu un abile tagliapietra, ben inserito nelle pubbliche commissioni veronesi, a cui spesso raccomandava il figlio minore⁴³⁷. Non si esclude che il Rimena in persona possa averne apprezzato le qualità, visto che in alcuni versi del poema dimostra una conoscenza non comune sull'arte degli scultori, ispirata verosimilmente alle botteghe dei locali scalpellini⁴³⁸. Al di là di tali supposti appoggi esterni, il nostro pittore si era già forse adoperato per l'invenzione di composizioni da incidere, come testimoniarebbero le stampe, eseguite a maniera nera, del *Matrimonio di Maria Vergine* ("Alessandro Marchesini inventò / Kilian Georf Christoph inc."), del *San Giuseppe con Gesù Bambino* ("Alexand. Marchesini pinx. / Georg. Christoph Kilian sculps. et execut. – Aug. Vind")⁴³⁹, nonché le acquaforti con l'*Ascensione* di Agostino Dalla Via e la *Resurrezione dei morti* di Alessandro Dalla Via⁴⁴⁰.

⁴³⁴ Sul Bassani si veda il profilo di A. Cavicchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., volume 7, 1965, *ad vocem*, pp. 104-108.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 105. Due anni prima, nel 1678 il Bassani aveva rappresentato nella chiesa di S. Maria Maddalena di Mirandola l'oratorio dal titolo *L'amore ingegniero*. Probabilmente fu in quel frangente che il legame con Alessandro II s'intensificarono al punto tale da tradursi in un rapporto professionale stabile (almeno fino al 1681).

⁴³⁶ Su Francesco si veda A. Tomezzoli, *Francesco Marchesini* in A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, 2 voll., Trento, 2013, vol. II, pp. 193-195 (e riferimenti bibliografici). E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini. 1663-1738*, cit., p. 7: "[...] è molto probabile che il nome Alessandro imposto al figlio di Francesco Marchesini sia stato scelto proprio in onore del duca di Mirandola. Marco, invece, che era il fratello maggiore, era stato battezzato, come costumava, col nome del nonno paterno; questi era stato un rinomato lapicida che, seguendo la consuetudine di quei tempi, aveva iniziato alla stessa arte il figlio Francesco. Pure il primogenito di quest'ultimo, l'appena ricordato Marco, aveva seguito la tradizione di famiglia intraprendendo una promettente carriera di scultore nella bottega ereditata dal nonno [...]."

⁴³⁷ Basti pensare alla compresenza, pur in settori diversi, nella chiesa di S. Domenico; la scelta di Francesco quale scalpellino (era stato anche massaro dell'Arte), verosimilmente autore degli altari, precedette e non fu estranea alla successiva preferenza del figlio Alessandro per la decorazione del soffitto, accanto al quadraturista Carlo Sferini detto il Tedesco, già collaboratore del Brentana. E ancora una volta un certo "nepotismo" si può intravedere nella partecipazione di Alessandro alla decorazione della chiesa di San Nicolò (1690-91), ove il padre, circa un decennio innanzi aveva realizzato l'altare della Cappella dell'Assunta. Come non bastasse, i Teatini vollero affidare al Bassani il compito di comporre un oratorio (sul testo del canonico Ambrosini) dedicato alla figura del profeta Giona (che l'ordine volle inserire tra gli eroi vetero-testamentari), dipinto di lì poco da Marchesini *junior*. Si vedano, in merito S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, cit., p. 61; S. *Domenico in Verona e il restauro della volta Barocca*, cit.; A. Sandrini, *San Nicolò*, cit., p. 45.

⁴³⁸ M. Rimena, *La Madre Addolorata*, cit., p. 24: "I più dotti scalpei che l'Asia ostenti, / Formar le basi, i capitelli, e i fregi, / E le pietre più rare, e più lucenti / Porser ricca materia ai fabri egregi; / Chè tra i negletti, e ignobil cementi, / Avean qui gli alabastrì i minor pregi, / e in faccia i marmi peregrini, e rari / i porfidi, e i diaspri eran volgari. / Della porta maggior sull'ampio varco, / Serpeggiava scolpita in bel lavoro, Ritorta vite, che spargea dall'arco / pampini di smeraldo, e grappi d'oro".

⁴³⁹ Entrambe sono citate in E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini. 1663-1738*, cit., pp. 25-26. Il rapporto a distanza con Kilian (attivo ad Augusta tra il 1734 e il 1780) è attestato anche dall'incisione della *Crocefissione*

Nonostante l'altissimo potenziale grafico, all'insegna – per così dire – della “veronesità”, la traduzione effettiva su rame fu affidata al fiorentino Antonio Taddei, esperto oltre che nelle tradizionali tecniche a bulino e ad acquaforte, anche nelle più aggiornate acquatinta e maniera nera. La ragione di questo incarico “esterno” è presto detta: Verona in quel torno d'anni non era dotata di alcun incisore degno di menzione. Che la scelta sia ricaduta sul Taddei piuttosto che su personalità artistiche già note e più “a portata di mano” (ad esempio la Piccini o il Ruffoni, che già avevano operato per testi locali) è un fatto tutt'altro che scontato. Di lui la scrivente ha contato poche altre incisioni firmate: il ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici in apertura alla solenne opera *in folio* del Gamucci⁴⁴¹ – di cui era dedicatario – edita a Firenze nello stesso 1697, un *San Giovanni Gualberto abate* senza data, e due piccole acquaforti con *San Pasquale* e *San Pietro d'Alcantara*⁴⁴² da disegni del grossetano Giuseppe Nasini (1657-1736) membro dell'Accademia toscana del disegno a Roma, diretta dal Ferri. A questi s'aggiungano i ritratti *in folio* della coppia Violante Beatrice di Baviera e Ferdinando de' Medici (su disegno di Niccolò Cassana) già citati dal De Laborde⁴⁴³, un *San Francesco da Paola*, *Suor Veronica Laparelli da Cortona* e una *Santa Margherita da Cortona*. Il corpus si arricchisce inoltre di una tavola fortuitamente ritrovata presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (Fondo Gonzati 29.7.25) ritraente la *Vera effigie della miracolosa Vergine di Monte di Vicenza*. In calce, sulla destra, si legge “In Bassano per il Remondini” (**fig. 44**); tale indicazione sembra sottintendere una frequentazione della tipografia vicentina da parte del Taddei, che rivolge però la sua opera al conte Antonio Maffei, “Arciprete della Cattedrale, et Vicario Generale della Città di Verona” (1620-1708). La famiglia del dedicatario si riconosce dallo stemma, in basso al centro, troncato con cervo rampante nella parte alta e cinque bande oblique sotto⁴⁴⁴. Il collegamento con la città scaligera viene dunque confermato; grazie agli estremi biografici del Maffei, è possibile inoltre stabilire un *terminus ante quem* per la realizzazione del rame – entro il 1708 – ed estendere il periodo di attività del Taddei al primo decennio del XVIII secolo. Rimangono invece da chiarire

(Alexand. Marchesini pinxit / Georg. Kilian sculps. et excud. A. V.) conservata in un fascicolo di 12 stampe della Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, coll. IX/M/28 (6-17).

⁴⁴⁰ Sulla prima acquaforte si veda C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur des stampe*, Paris, I, 1854, p. 115, n. 2 cat. 60P e quindi *La collezione di stampe antiche*, cit., p. 83, n. 144, ove si ipotizza che il Dalla Via abbia inciso direttamente un dipinto del Marchesini (oggi disperso) di cui esiste anche un bozzetto preparatorio relativo alle due figure di apostoli, conservato al museo di Castelvechio e studiato da Marinelli in *Bolzano nel Seicento: itinerario di pittura*, Catalogo della mostra (Bolzano, 22 settembre-5 novembre 1994, articolata in diverse sedi) a cura di S. Spada Pintarelli, Milano, 1994, p. 83, n. 18. Sulla *Resurrezione* si veda invece l'inventario dell'Accademia Carrara, al n. 04052. Sulla traduzione di opere pittoriche finite (soprattutto lagunari) si rimanda a E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini*, cit., p. 26.

⁴⁴¹ *Ser.mo ac rev.mo principi Francisco Mariae S.R.E. cardinali ab Etruria has ex universa selectas philosophia theses æterni obsequii in tesseram publico eruditorum certamini in templo Florentino societatis Iesu exponit Jacobus Laurentius Gamucci*, Firenze, P. Matini, 1697.

⁴⁴² Entrambe citate, senza precisi ancoraggi cronologici, nell'*Inventario generale delle stampe staccate e libri ornati della Regia Galleria* (ms. 463/18 1.2, c. 203).

⁴⁴³ L. De Laborde, *Histoire de la découverte de l'impression et de son application a la gravure aux caractères mobiles et a la lithographie*, Paris, 1839, p. 329.

⁴⁴⁴ V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 8 voll., Milano, 1928-1935, vol IV, 1931, p. 204. Lo stesso stemma è presente nel ritratto del canonico eseguito nel 1677 da Francesco Marchetti, pittore altoatesino ancora poco studiato; cfr. E. M. Guzzo, *Spigolature barocche: il canonico Antonio Maffei e la decorazione della villa*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Maffei Sigurtà a Valeggio*, Verona, 1990, pp. 99-120, pp. 99-101.

le motivazioni che lo portarono, pur saltuariamente, a solcare il terreno editoriale veronese, forse in connessione con quel Nasini che a Venezia aveva studiato per almeno tre anni, dal 1687 all'ottobre 1689, mostrando per giunta un certo interesse verso Dorigny e passando probabilmente per la stessa città atesina nel viaggio di ritorno a Firenze⁴⁴⁵. D'altra parte, non va sottovalutato il richiamo al Maffei, pur nell'impossibilità di stabilire quale dei due interventi incisori abbia preceduto l'altro⁴⁴⁶.

Da un punto di vista squisitamente artistico, *La madre addolorata* rappresenta una sorta di “risveglio” dal torpore di fine secolo; il libro è infatti un concentrato del meglio di quanto la tipografia Merlo, così avvezza alle stampe camerale, poteva offrire alle soglie del Settecento. Il risultato finale non è uniformemente alto, a partire dall'utilizzo di caratteri tipografici a volte consunti (controbilanciati da capilettere, testatine e cornicette di carattere riempitivo), fino ad arrivare alla traduzione del Taddei, che tradisce a più riprese il proprio dislivello qualitativo. Beninteso, nonostante la disomogeneità della resa incisoria finale, Antonio dimostra una discreta capacità tecnica, tanto da mescolare in soluzione mista la pratica dell'acquaforte e del mezzotinto (si vedano soprattutto la *Deposizione* e il *Compianto*) con puntuali riprese a bulino. Senza dubbio, da un punto di vista strutturale (soprattutto per l'alto concentrato di pittori coinvolti) l'opera del Rimena costituisce un ottimo preludio alla svolta editoriale locale, di cui si dirà oltre.

Come già anticipato, il 1698 è l'anno in cui il tipografo vicentino Giovanni Berno debutta nella città scaligera, dando alle stampe alcuni volumetti di agile fruizione e contenuto religioso, che costituiranno i primi cauti passi di una riconosciuta *climax* professionale. Tra tutti spicca la *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo*, scritta dal teologo teatino Giovanni Bonifacio Bagatta, veronese⁴⁴⁷. Il suo lavoro più noto sono i due tomi dell'*Admiranda orbis christiani*⁴⁴⁸, pubblicati in laguna nel 1680 dal Valvasense, ma i suoi esordi si collocano ben prima, nel panorama editoriale locale; del 1667 è il *Cursus philosophicus in unum corpus redactus* (A. de' Rossi), un volume *in folio* con frontespizio in rosso e nero, dedicato a varie dispute filosofiche articolate per settore (*logicam, physicam, de coelo, de elementis, de meteoris, de generatione, de*

⁴⁴⁵ Si veda A. Pezzo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 77, 2012, *ad vocem*, pp. 845-848.

⁴⁴⁶ Sul Taddei si vedano L. De Laborde, *Histoire del la découverte de l'impression et de son application a la gravure aux caractères mobiles et a la lithographie*, Paris, 1839, p. 329; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XVIII, 1848, pp. 81-82; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol II parte IV, 1889, p. 1; G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini in *La collezione di stampe antiche*, cit., p. 83; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 313; A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., pp. 96-98; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse*, 14 voll, Paris, 1999, vol. XIII, p. 425; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon* cit., vol. XXXII, p. 394.

⁴⁴⁷ G. B. Bagatta, *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo, Della Religione de' Cherici Regolari, Cardinale del Titolo di S. Pudenziana, vescovo di Piacenza, e poi Arcivescovo di Napoli. Descritta dal P. D. Gio. Bonifacio Bagatta veronese dell'istesso ordine*, Verona, G. Berno, 1698

⁴⁴⁸ Id., *Admiranda orbis christiani quae ad Christi fidem firmandam, Christianam pietatem fouendam, obstinatamque perfidiam destruendam en to makro kai to mikro kosmo hoc est in magno inque paruo mundo aut praeteritis extitere saeculis, aut adhuc vigent, vel illorum adhuc apparent indicia*, 2 voll., Venezia, G. F. Valvasense, 1680.

anima, metaphysicam) e trattate rigorosamente in lingua latina. A partire dal 1671 inanellò una serie di biografie di esponenti dell'ordine, pubblicate ora a Venezia⁴⁴⁹, ora a Verona, ora a Napoli⁴⁵⁰ e a Roma⁴⁵¹, seguendo le invisibili trame di una committenza anch'essa legata ad ambienti religiosi e, più specificatamente, com'è ovvio, teatini. Nel 1698 fu il turno di Paolo Burali d'Arezzo (1511-1578), personaggio che unì le alte cariche diplomatiche (fu ambasciatore del Regno di Napoli al cospetto di Filippo II nel 1564) a una spiritualità disciplinata, tanto da essere incluso da papa Gregorio XIII nel 1572 – assieme a Carlo Borromeo, Giovanni Aldobrandini e Gabriele Paleotti – nella nascente commissione per il controllo della corretta applicazione dei decreti tridentini⁴⁵².

La struttura dell'opera ricalca le altre “Vite”: in quarto, con occhietto, frontespizio xilografico, dedica dell'autore, approvazioni dei revisori, indice e, in apertura al testo, il ritratto del – o della – protagonista (**fig. 45**). Entro una cornice con motivi circolari e stelle inscritte campeggia dunque la figura del cardinale e arcivescovo di Napoli, rivolto a destra con le braccia al petto e un crocifisso nella mano sinistra; sullo sfondo si scorgono un tavolo coperto da un drappo damascato su cui poggiano il berretto cardinalizio, un libro aperto e uno chiuso, un calamaio con penna e un teschio. A sinistra una cortina delimita la scena, in accordo con un gusto scenografico tipicamente seicentesco. Il cartiglio in basso ospita il nome e il “*cursus honorum*” del soggetto, morto il 17 giugno 1578 (e beatificato solo nel 1772 da papa Clemente XIV⁴⁵³); a firmarne l'angolo in basso a sinistra è la veneziana Isabella Piccini. È curioso notare come il nome della stessa Piccini compaia anche negli altri ritratti delle biografie buraliane di edizione lagunare, ovvero in quelle di Angela Maria Pasquaglia e di Alberto Maria Ambiveri⁴⁵⁴. Diverso è invece il caso della *Vita della Venerabile Serva di Dio Orsola Benincasa napoletana*, la cui effigie posta in *incipit* non solo non è firmata, ma presenta altresì una qualità inferiore rispetto alle prove picciniane e un'impostazione diversa, priva di cornice e “basamento”⁴⁵⁵. La donna è volta a

⁴⁴⁹ *Vita della ven. serva di Dio Orsola Benincasa napoletana dell'Ordine de' Ch. Regolari*, Venezia, stamperia Catani, 1671; *Vita della serva di Dio m.re Angela Maria Pasqualiga nobile venetiana institutrice delle Vergini regolari di Giesu Maria di Venetia*, Venezia, G. F. Valvasense, 1680; *Vita del venerabile servo di Dio, D. Alberto Maria Ambiveri da Bergamo cherico regolare Teatino. E missionario apostolico alle indie orientali*, Venezia, G. B. Tramontin, 1683.

⁴⁵⁰ *Vita dell'ammirabile servo di Dio B. Andrea Avellino dell'ordine de Chierici Regolari*, Napoli, N. Layno, 1696

⁴⁵¹ *Vita della ven. serva di Dio Orsola Benincasa napolitana dell'Ordine de' chier. Regolari. Fondatrice delle vergini teatine della congregatione, & eremo dell'immacolata Concezione di Maria Vergine*, Roma, F. de' Lazari, 1696; *Vita del ven. servo di Dio d. Carlo de' Tomasi, e Caro della Congregatione de' chierici regolari*, Roma, eredi Corbelletti, 1702.

⁴⁵² Si veda G. De Caro in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 15, 1972, *ad vocem*, pp. 370-376 con relativa bibliografia.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 376 La festa del santo è per l'appunto fissata al 17 giugno.

⁴⁵⁴ *Vita della Serva di Dio M.re Angela Maria Pasqualiga nobile venetiana Institutrice delle Vergini Regolari di Giesu Maria di Venetia descritta dal P. D. Gio. Bonifacio Bagatta Veronese Ch. Reg Teatino*, Venezia, G. F. Valvasense, 1680; *Vita del venerabile servo di Dio, D. Alberto Maria Ambiveri da Bergamo Cherico Regolare Teatino e Missionario Apostolico All'Indie Orientali descritta da D. Gio. Bonifacio Bagatta dell'istesso Ordine*, Venezia, G. B. Tramontin, 1683.

⁴⁵⁵ Il titolo completo del frontespizio è *Vita della ven. Serva di Dio Orsola Benincasa napoletana dell'Ordine de' Ch. Regolari, Fondatrice delle Vergini Teatine della Congregatione, et Eremo dell'Immacolata Concezione, Compendiata dal Padre D. Gio. Bonifacio Bagatta Chierico Regolare Veronese*, Venezia, G. B. Catani, 1671. L'opera era di fatto un compendio della corposa biografia scritta da Francesco Maria Maggi (la prima parte edita a

destra e abbraccia un crocifisso dal quale spuntano cinque fiori (verosimilmente passiflore a vari gradi dischiuse⁴⁵⁶). In diagonale ascendente, all'altezza della bocca leggiamo le parole "*christo confixa sum*", in una sorta di fumetto *ante litteram*. A conclusione della carrellata delle biografie bagattiane, per quanto riguarda la vita di Carlo de' Tomasi (edita a Roma nel 1702), gli eredi Corbelletti, che ne curarono la pubblicazione, si rivolsero al bulino dell'olandese Arnold van Westerhout (1651-1725), quale sostituto della Piccini⁴⁵⁷. Come sappiamo, l'eclettica suora francescana provvedeva spesso sia all'ideazione che alla realizzazione delle sue prove incisorie; tuttavia vale la pena menzionare un dipinto di ignoto autore e di ubicazione sconosciuta (purtroppo visionato solo in riproduzione fotografica a bassa risoluzione) ritraente lo stesso Scipione Burali (rinominato Paolo dal 1557); le analogie sono altissime e, considerato che le due testimonianze sono in controparte, sorge comprensibilmente il dubbio che si tratti di una interessante derivazione (**fig. 45/a**)⁴⁵⁸. Il dedicatario dell'opera in questione è il cardinale Leandro Colloredo (1639-1709), associato alla Congregazione di san Filippo Neri dal 1653, uomo di lettere con importanti frequentazioni (basti pensare al rapporto con Mabillon, nato nel 1685 quando quest'ultimo visitava l'istituto di Vallicella, di cui Leandro era bibliotecario)⁴⁵⁹. Nel 1694 il Colloredo, già cardinale (dal 1686) e alla testa degli Zelanti, fu nominato prima protettore dei frati minori conventuali e, quattro anni dopo, di altre congregazioni e confraternite, vantando numerosi benefici su molteplici chiese nel casertano e leccese, nonché in area padana: si pensi alla badia veronese della SS. Trinità, alla prepositura bergamasca dei SS. Simone e Giuda detta "della Magione" e al priorato di S. Andrea a Carmignano di Padova⁴⁶⁰.

Dopo circa un lustro e a distanza di soli due anni dalla prima collaborazione col giovane Maffei⁴⁶¹, nel 1704, il Berno congedò dai suoi torchi la *Madre Consolata*⁴⁶², il seguito ideale in sette canti della *Madre Addolorata*, scritto anch'esso dal Rimena. A riprova della fortuna di entrambi i poemi sacri sono le accertate ristampe anche al di fuori dei confini veronesi: furono

Roma, 1655, la seconda a Palermo, 1666) e come questa fu messa all'Indice. Si veda S. Menchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 8, 1966, *ad vocem* "Benincasa, Orsola", pp. 527-530. Esiste anche una ristampa romana del 1696 (per Francesco de' Lazari) con ritratto calcografico inciso da Hubert Vincent.

⁴⁵⁶ Sulla sua simbologia e la sua persistenza in ambito letterario (piuttosto che artistico) si veda G. Pozzi, *Tulipani e passiflore*, in G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, 1993, pp. 329-348.

⁴⁵⁷ Su di lui G. Gori Gandellini, *Notizie storiche dell'intagliatori*, cit., vol. III, pp. 359-363, p. 361: "[...] essendosi acquistata una gran reputazione, e col bulino, e coll'acqua a forte, divenne Intagliatore di Ferdinando gran Principe di Toscana, [...]. Si veda anche U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig, ed. 1999, vol. 35, pp. 446-447.

⁴⁵⁸ L'impostazione del Beato è la medesima, lievi sono le variazioni di alcuni dettagli (i polsini del bianco abito talare, lo scorcio ribassato del tavolo e dei relativi oggetti su di esso appoggiati nel dipinto). Meno visibile è la presenza della tenda nello sfondo (che potrebbe ragionevolmente aver aggiunto la Piccini, in conformità ad un adattamento di gusto) e certamente diversa l'iscrizione in basso.

⁴⁵⁹ Si veda F. Petrucci, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 27, 1982, *ad vocem* "Colloredo, Leandro", pp. 82-85. Il rapporto di stima e amicizia tra i due è confermato dal cospicuo scambio epistolare, soprattutto relativo ai consigli che il francese chiedeva costantemente all'allora sacerdote (poi cardinale) di origine friulana.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 83.

⁴⁶¹ Trattasi del già citato testo del 1702 *Conclusioni d'amore proposte a sostenersi nell'Accademia Filarmonica dal marchese Scipione Maffei, Pastor Arcade ed Accademico della Crusca*, pubblicato verosimilmente a spese dello stesso autore, allora ventisettenne, fresco dei viaggi milanesi, genovesi e romani, e già distinto Accademico della Crusca e Pastor Arcade. Si veda A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento*, cit., p. 285.

⁴⁶² *La Madre consolata. Racconto sacro del Dottor Marc'Antonio Rimena Cav. Consacrato All'Immortalità dell'Illustriss., e Reverendiss. Monsignor Gio: Francesco Barbarigo, Vescovo di Verona*, Verona, G. Berno, 1704.

infatti pubblicate in “seconda impressione” a Venezia da Pietro Orlandi nel 1713, a Trento dallo stampatore vescovile Giambattista Parone nel 1740⁴⁶³, fino a giungere nei banchi fiorentini con l’edizione Ciardetti del 1827. La *princeps* del 1704 riporta nel titolo la dedica al vescovo di Verona, il veneziano Giovanni Francesco Barbarigo (1658-1730), ed è corredata da un’interessante antiporta, ancorché impacciata in alcuni grossolani dettagli compositivi (**fig. 46**). Essa rappresenta la Madonna assisa su una nuvola, in atto benedicente, con accanto il Figlio che reca nella mano sinistra il globo crucigero; un drappo illustrato (su cui s’intravedono motivi marciali) attraversa diagonalmente lo specchio, a ribadire una divisione ontologica tra il mondo divino e quello umano. L’anonimo incisore insiste sulla loro stretta di mano – perno compositivo della scena –, spingendosi a rendere perfino l’intreccio delle dita, disarmonico e macchinoso. In primo piano, la figura di un pellegrino/poeta con tanto di flauto poggiato a terra, grande cromorno al braccio, borraccia e – parrebbe – corona d’alloro mostra un volume aperto da cui si legge, a lettere capitali, il frammento epico “*Fave veneranda canenti*” tratto delle *Argonautiche* di Valerio Flacco⁴⁶⁴. Il riferimento alle vicissitudini di Giasone e compagni è tutt’altro che scontato, e denota anzi un’approfondita conoscenza della tradizione dantesca. L’impresa argonautica compare infatti nel XXXIII canto del *Paradiso* (terzina vv. 94-96) quale comparante del viaggio divino (la cosiddetta *visio beatifica*)⁴⁶⁵; nello specifico, il viaggiatore Dante che sta per “trasumanar” (*Par*, I, 70) si trova a provare la stessa incredula meraviglia del dio Nettuno al cospetto de “l’ombra d’Argo”. Il sovrumano sforzo compiuto dal poeta di fronte alla grandezza del regno celeste è infatti paragonato, pur nel difetto metaforico e nell’ineffabilità della tensione ascensionale, all’avventura degli Argonauti, condotta, quest’ultima, solo secondo il *lumen* naturale e non “salvata” dal *lumen gratiae* cui è invece destinato il poeta⁴⁶⁶. Questo breve inciso chiarisce l’apertura alla *Madre Addolorata*, nella cui dedica il Rimena scrive:

Salir al Cielo senz’ali, e pinger con gl’inchiostrì la luce, son due strane chimere dell’impossibile; e però se lungo tempo sospesi i trasporti d’una fantasia baldanzosa, che mi spingeva al gran volo, e trattenni il corso alla penna; che mi sollecitava all’impresa, provenne il ritegno dalla disperazione di riuscirne. Certo è, che il tentar di scrivere le gioie di MARIA con arte umana, altro non è, ch’un pretendere d’alzar il fango alle stelle, ed esprimer, con le tenebre il sole, e chi non puote senza abbaglio contemplar la gran MADRE frà le Nubi de i

⁴⁶³ La successione delle due opere, intese come parti di un medesimo racconto, spiega la loro unificazione nel titolo *La Madre addolorata poi consolata*. L’esemplare lagunare è in quarto e privo di tavole incise, mentre invece quello tridentino si presenta in ottavo, con due interessanti antiporte calcografiche in *incipit* alle rispettive sezioni, predisposte a Venezia da Giuseppe Filosi (*Giu: Filosi Scul Vene:*). Una rappresenta il *Compianto sul Cristo deposto dalla croce* e l’altra il *Trionfo di Maria*, in cui si abbraccia l’iconografia dell’Immacolata Concezione, ponendo ai piedi della Madre (presentata dal Cristo risorto e *triumphans*) falce e serpente.

⁴⁶⁴ V. Flacco, *Le Argonautiche*, introduzione, traduzione e note di Franco Caviglia, Milano, 1999, libro I, v. 11 (pp. 126-127). Il verso completo suona così: “*sancte pater, veterumque fave veneranda canenti/facta virum*”(santo padre, proteggimi, mentre canto le gesta d’antichi eroi venerandi). È interessante notare anche la scelta del sintagma citato, volutamente “tagliato” rispetto al verso di senso compiuto, al fine di generalizzare (ma soprattutto innalzare) la materia del canto, non più epica, ma divina.

⁴⁶⁵ G. Güntert, *La «prova glorificante»: Paradiso XXXIII*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, 9, 2002, pp. 33-48; V. Arturo, «Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta»: genesi e articolazioni dell’*admiratio* dantesca (*Pd*. 33, 94-99), in “Critica del testo”, XIII/1, 2010, pp. 59-107, pp. 59-62.

⁴⁶⁶ Sul peccato di *hybris* dell’impresa argonautica si veda G. A. Ramirez, *Viaggi al di là del limite: tracce e riflessioni* in E. Piccolo, L. Lanza, *Senecio*, Napoli, 2006, pp. 1-9, pp. 1-6.

DOLORI non è poi meraviglia se nello Sfoggio de folgori dispera figurarla CONSOLATA nel Cielo⁴⁶⁷.

Si può dunque ipotizzare che la figura inginocchiata (pellegrino e poeta) sia lo stesso autore, novello Dante in questa impresa, a suo dire, ineffabile⁴⁶⁸. L'ammissione dell'inadeguatezza verbale è una costante dell'opera, ribadita in *climax* crescente fino a sfociare nell'impotenza lirica degli ultimi versi del settimo (e ultimo) canto⁴⁶⁹.

Il poema, articolato per tappe, narra dell'ascensione della Vergine e del suo ricongiungimento col Figlio; in particolare, nei canti centrali (dedicati al *Pellegrinaggio* e alla *Dipartita*) essa stessa diventa il soggetto di un vagare che precede il trionfo finale. Non stupisce dunque come la metafora "argonautica" sia utilizzata con una certa ambivalenza, talvolta per descrivere il viaggio divino⁴⁷⁰, talvolta per alludere all'infinito protendersi della mente umana verso una verità che la trascende⁴⁷¹. Perfettamente inserito nella narrazione è l'encomio della stirpe Barbariga, a cui appartiene il dedicatario Francesco. Nel quinto canto infatti, lievitando verso il Cielo, Maria interpella Cristo in merito ad alcuni campioni della cristianità, del passato e del presente. Tra di essi compare ovviamente l'antenato Arrigo, che nel 880 "mortali scosse / porterà al Saraceno, e all'Ottomano" e che "farà correr rosse / L'Onde all'Eusin, d'infedel Sangue Umano, E che svelte le Barbe à Squadre dome, / Assumerà di BARBARJGO il Nome"⁴⁷². Passando in rassegna gli esponenti di tale stirpe, giunge dunque ad esaltare le qualità del suo contemporaneo rappresentante, Gianfrancesco, che "Lasciando i primi honori, egl'in VERONA / Pascerà il Gregge à me diletto tanto, / Qui farà d'ogni Vizio intero scempio / Con l'Eccelsa Dottrina, e con l'Esempio"⁴⁷³. Sull'effettivo contributo economico di quest'ultimo nulla si sa, ma

⁴⁶⁷ M. A. Rimena, *La madre consolata*, cit., c. 1 r.

⁴⁶⁸ Rimangono alcuni dubbi sull'effettiva consistenza del ritratto; purtroppo non si conoscono, ad oggi, le sembianze dell'autore (testimoniate magari da uno o più ritratti dell'epoca).

⁴⁶⁹ M. A. Rimena, *La madre consolata*, cit., p. 199: "Lunge arditì Fantasmi: Inferma, e bieca / Sei, Pupilla Mortal, per tali Abbissi; / S'asceso Paolo al terzo Ciel s'accieca / Come poggi all'Empiro, e non t'Ecclissi? / Oh penna temeraria! Oh Mente cieca! / Vola à declinar ciò, che mal scrissi, / Peccator, che nel Fango hà immerso'l Piede, / Come può ragguagliar quel, che non Vede? / [...] E tù Reina, se d'Inchiostro Impuro / Sparsi l'Jstoria de tuoi Gaudj immensi, / Perdona à me, che le tuo glorie oscuro, / Mentre non le narrai, come conviensi, / In tua Pietà confido, e m'assicuro, Che gradisci i sospir più che gl'Incensi, / Scusa il difetto, e ti sospendo in Pena / Ministra del mio error, la Rozza Avena".

⁴⁷⁰ M. A. Rimena, *La Madre consolata*, cit., p. 63 (preambolo al canto III): "Anco MARIA pellegrinando parte, / Che i Santi luoghi visitar disegna, / M'à pria dov'ogn'Apostolo soggiorna / La scorta Aura Celeste, e poi ritorna". Si tratta del pellegrinaggio che la Vergine fa, attraversando ogni parte del mondo, divisa per l'occasione in dodici aree, tante quanti sono gli apostoli a cui vengono affidate. Di seguito (canto III, stanza 32), p. 74: "E quasi in Mar di fuoco ecco natante, / Frà gl'Azzurri apparir Nave Celeste, / Che calando dall'Etra in un istante, / Fende l'Aere col rostro, e i nemi investe; / Spiega Vele d'Argento il Pin volante, / Ch'à ritocchi di Stelle eran conteste; / Regge'l Timon, di rare gemme ornato, / Portentoso Argonauta un Genio alato".

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 179 (canto VII): "Su via Mortali, che perpetui siete, / L'Occhio si desti, e scuotasi il letargo, / E Vostro il Paradiso; à lui volgete / Gl'interni sguardi, e sia la Mente un'Argo, / Scabro non è il sentier, come credete, / Che MARIA ve lo fa spedito, e largo / Con la Piena de Merti, hor che vi scorta / Alla superna spalancata Porta".

⁴⁷² *Ivi*, p. 141. E continua: "L'amo per il Valor, mà più m'è caro / In preveder da lui germi nascenti, / Ch'ad ogni secol di Virtude avaro / Saranno gl'esemplari, e gl'ornamenti, / Chi prode in armi, e chi in saper preclaro, / Chi grande in Soglio, e in dominar le Genti, / Chi al Vangel farà in Terra, ò in Mar diffusa, / Chi adorerà le Toghe, e chi la CHIESA."

⁴⁷³ *Ibidem*. Prosegue nella stanza successiva, p. 148: "Questo sia quel GIOVANNI, al cui gran Cuore / L'alte Imprese del Ciel verran commesse, / Quel ch'a forza di Veglie, e di Sudore / Nel gl'Orti miei farà abbondar la Messe; / Dogni bella Virtù saggio Cultore, Floride renderà le Balze istesse, / Farà coi guardi placidi, e benigni / Che su l'adige ancor nascano i Cigni".

la visibilità di cui godeva lo rese indubbiamente, per un certo periodo, interlocutore privilegiato agli occhi degli stampatori locali (e al Berno in particolare). Lo dimostrano le edizioni veronesi a lui dedicate entro il primo ventennio del Settecento, tra cui citiamo, in ordine cronologico: G. Benoni, *Il merito in trono nella degnissima persona dell'Ill. e rev. Mons. Giovanfrancesco Barbarigo Vescovo di Verona* (Berno, 1699); L. Nogarola, *Le litanie della beatissima Vergine Maria [...] dedicati all'Illustriss. Reverendiss. Monsig. Gio:Francesco Barbarigo Vescovo di Verona* (Rossi, 1705); G. Pinali, *Crucifixus Redemptor* (Merlo, 1709); *Saggi di poesie di Giovanni Pinali parroco di S. Zenone di Minerbe [...] all'eminentiss. e reverendiss. sig. cardinale Gianfrancesco Barbarigo vescovo di Padova* (Berno, 1725).

A chiudere emblematicamente questa breve carrellata di immagini è un agile testo in sedicesimo che ben rappresenta da un lato l'incontro – non sempre fluido e coerente – tra pensiero classico aristotelico ed emergenti potenzialità neoteriche, dall'altro, in ambito librario, la compresenza – non sempre risolta – di vecchie e nuove esigenze estetico-allestitive. Si tratta delle quasi sconosciute *Universae philosophiae disputationes*, dibattute il 9 agosto 1706 dal filosofo e medico veronese Girolamo Gaspari, futuro allievo del Vallisneri, allora assistente di Giuseppe Vittorio Zambaldi, teologo trentino dello *Studium* di Padova e lettore nel convento scaligero di Santa Maria delle Grazie⁴⁷⁴. Il frontespizio presenta una cornice xilografica a motivo floreale, ripetuta identica nelle successive dodici pagine che costituiscono il libello, stampato “*Superiorum Auctoritate*” da Giovanni Berno (1706). La composizione dei caratteri pecca talvolta di distrazione (come evidenzia, ad esempio, il doppio errore in “*Xe Metheorrum Libris*”, anziché “*Ex Meteororum Libris*”), sebbene l'impostazione generale appaia piuttosto curata. L'operetta è dotata di due antiporte, riconducibili a mani diverse – entrambe anonime – foriere di una preparazione e un gusto ben distinti. La tavola con stemma della famiglia veneziana Loredan (al cui membro Francesco il testo è dedicato) dimostra una fattura assai mediocre e artigianale, in linea con la bidimensionalità del blasone riprodotto i cui spessi tratti ricordano, per certi versi, molte prove xilografiche di epoca precedente (**fig. 48**); la seconda antiporta, con il ritratto dell'interlocutore Francesco (1685-1762) – futuro doge di Venezia (eletto nel 1752), ai tempi “*eques ac Divi Marci Procurator*” – evidenzia invece una buona dimestichezza bulinistica, da ricondurre probabilmente all'area lagunare (**fig. 47**). Nonostante il *ductus* talvolta meccanico (si vedano i boccoli della lunga parrucca), lo sconosciuto incisore o *peintre-graveur* appare in grado di modulare la lastra soffermandosi su dettagli descrittivi (la stola damascata), aspetti luministici (il chiaroscuro del volto) ed elementi architettonici in prospettiva. Allogeno o indigeno che sia il suo contributo, esso non fa che confermare una graduale, ma efficace svolta qualitativa dell'immagine paratestuale, che si avvia ad essere un nuovo, ulteriore fattore discriminante all'interno del multiforme e stratificato *mare magnum* editoriale scaligero.

⁴⁷⁴ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto. Il caso veronese. 1680-1796*, Milano, 2008, p. 52 e pp. 175-176.

1.2.1 Immagini per devozione, immagini per tutti: il caso Scolari

Negli anni in cui aveva girato il mondo, [...] più volte aveva incontrato questi venditori ambulanti piuttosto singolari che nelle fiere o nelle sagre esponevano la loro mercanzia attaccandola a uno spago teso sui muri delle chiese o sotto i portici; e non vendevano cose necessarie da usarsi per un mestiere [...], bensì fogli di carta con su figure. Immagini di santi e figurazioni che raccontavano storie che tutti potevano capire, anche gli illetterati.

(M. Rigoni Stern, *Storia di Tönle*)

Il libro illustrato non era cosa per tutti; oltre a un costo proibitivo (a volte attenuato dal meccanismo delle sottoscrizioni), esso esigeva delle competenze culturali che, come si può immaginare, non erano universalmente condivise. La sensibilità letteraria, la possibilità di cogliere citazioni, la conoscenza generale degli argomenti e, non ultimo, la capacità di leggere insieme testo (magari in latino) e immagini, riconoscendone iconografie e simbolismi, rendevano quest'attività intellettuale nient'affatto "popolare".

Il presente capitolo esula in parte dal tracciato tematico sull'illustrazione libraria, ma ad esso è tuttavia funzionale nel delineare il riferimento dell'orizzonte visivo popolare, scandito da xilografie e calcografie "usa e getta". Ci soffermeremo qui brevemente sulla specifica produzione degli Scolari, curiosamente trascurata nello studio del Giuliani⁴⁷⁵ in quanto ritenuta poco degna di considerazione; eppure la continuità operativa della bottega sita in Ponte Navi – almeno fino al 1774 – sembra testimoniare un certo seguito, specialmente per ciò che riguarda le stampe devozionali. È importante sottolineare infatti che, accanto ai manufatti di lusso (tali erano i libri dotati di tavole, in progressiva ascesa nel corso del Settecento) continuava imperterrita una fruizione più bassa, a vantaggio di quelle categorie sociali – spesso analfabete – escluse dai circuiti alti: piccole figurine a mezzo busto o busto intero, santini accompagnati da brevi preghiere, a volte in monocromo, a volte colorati. In ogni caso, erano molto più di semplici xilografie stilizzate: rappresentavano proiezioni di speranze e devozione.

Va da sé che tali immagini sacre trovarono un terreno particolarmente fertile proprio in concomitanza con le contingenze storiche di metà Seicento. L'infilata di eventi che coinvolsero i secoli XVI e XVII, quali il Concilio di Trento (1545-1643), le guerre nazionali e internazionali, il contagio del 1628-30 e le conseguenti ricadute economiche, sfociò in modo naturale e quasi inevitabile in una "plasmazione collettiva e capillare delle coscienze [...] ottenuta attraverso nuove forme di pietà popolareggianti"⁴⁷⁶. Si pensi solo al noto *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, pubblicato – incompleto – nel 1582 (Bologna, A. Benacci), e tradotto in latino nell'edizione del 1594 (Ingolstadij, D. Sartorio). Esso si pone a compendio

⁴⁷⁵ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 128: sono indicati tra i librai "che avranno esercitato l'arte in altrui officina, ma non l'ebbero mai propria, e però da non essere annoverati come tali".

⁴⁷⁶ F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 93. A tal proposito si veda anche il pionieristico testo di A. Bertarelli, *Le stampe popolari italiane*, Milano, 1974.

dei decreti conciliari, ampliandoli con ulteriori considerazioni sulle teorie della letteratura e dell'arte, nonché sui loro reciproci rapporti. Le suggestioni scaturite da questo testo permearono i decenni successivi, che ne condivisero la concezione "alta" della pittura (intesa come culmine dell'attività disegnativa, competenza preesistente alla stessa parola), universale strumento di comunicazione in grado di superare le barriere linguistiche e per questo auspicabilmente declinabile in immagini persuasive, prive di manierismi o superfetazioni, in modo da assolvere con efficacia la triplice finalità di ciceroniana memoria: *docere, delectare et movere*⁴⁷⁷. Se la letteratura è comprensibile da un pubblico di eruditi privilegiati, i dipinti dunque "servono come libro aperto alla capacità di ogniuno, per essere composte di linguaggio comune a tutte le sorti di persone"⁴⁷⁸.

La stamperia Scolari – specialmente sotto la direzione di Alessandro – fu in grado di soddisfare tale tacita esigenza devozionale, svolgendo un ruolo "sociale" nient'affatto secondario, e ciononostante dimenticato per tutto il XIX e parte del XX secolo. La ricostruzione di questa peculiare attività fu resa possibile *a latere* dell'importante studio dei codici della Biblioteca Capitolare ritrovati dopo quasi un secolo di silenzio dal canonico Carinelli su lungimirante consiglio di Scipione Maffei; si trattava di oltre duecento volumi raccolti dal diacono Pacifico (778 – 884) e occultati nel 1625 da monsignor Agostino Rezzani in vista di una nuova dignitosa collocazione. La dipartita di quest'ultimo, rimasto vittima dell'epidemia, fermò ogni progetto e avvolse nell'oblio i codici stessi fino a quel miracoloso ottobre 1712, descritto in termini entusiastici dal marchese Maffei⁴⁷⁹. Solo di recente, grazie anche all'occhio critico di Pierpaolo Brugnoli, è emerso che alcuni di essi "necessitarono [...], fin d'allora, di una legatura, sfasciolati com'erano e privi persino di una benché modesta coperta"⁴⁸⁰. A svolgere tale delicato compito fu proprio la stamperia Scolari, come dimostrano un centinaio di xilografie – evidentemente scarti di bottega – usate a mo' di cartoni di rinforzo per le nuove legature. L'iscrizione "Per Alessandro Scolari al Ponte delle Navi in Verona", presente in quasi tutte, permette di collocare la loro tiratura nel decennio compreso tra il 1748 e il 1759⁴⁸¹. Al di là delle

⁴⁷⁷ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto et posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustriss. et reverendiss. card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città & diocesi sua*, Bologna, A. Benacci, 1582, 20 v-21 r: "[...] Né in questo ci restringeremo più a libri de gli historici, che de gli Oratori, o de' Poeti, o d'altri, poi che la pittura in alcuna cosa più all'uno, et in alcun'altra più all'altro accostandosi, diffonde in tutti i soggetti la sua grandezza, comunicandosi a tutte le materie, a tutti i luoghi, et a tutte le persone, quasi imitando in ciò la divina natura ed eccellenza". Sul problema di intendere "Riforma" e "Controriforma" secondo l'ottica della produzione delle immagini, si rimanda ancora al saggio di P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, cit., pp. 121-212 (e riferimenti in nota).

⁴⁷⁸ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri*, cit., 71 v-72 r.

⁴⁷⁹ Sulla questione si tornerà (con specifici riferimenti bibliografici) nel capitolo 1.3.

⁴⁸⁰ P. Brugnoli in *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, Catalogo della mostra (Villafranca, 1985) a cura di P. P. Brugnoli, G. Fagagnini, Villafranca (VR), 1985, p. 13. I lavori furono condotti dal restauratore Francesco Graziani e da Monsignor Giuseppe Turrini, bibliotecario canonico, nonché il primo ad accorgersi della presenza delle immagini Scolari nel disfare le vecchie legature settecentesche. Si veda in merito G. Turrini, *La Biblioteca Capitolare di Verona*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 5, 1962, pp. 401-423.

⁴⁸¹ Si preferisce posticipare di dieci anni la datazione fornita dalla Brunelli (1739-1759) per il semplice fatto che, se è vero che Stefano Scolari muore nel 1738 lasciando aperta la strada ai propri figli, è altrettanto doveroso notare che

ipotesi formulabili sul momento esatto del restauro, ciò che interessa è il nuovo credito di cui si scopre godere la stamperia in questione, in grado di adeguarsi con estrema flessibilità alle diverse richieste del mercato: edizioni librarie vere e proprie (si vedano le *Notizie storiche delle Chiese di Verona* del Biancolini, in più volumi con illustrazioni⁴⁸²), legature su commissione, manifesti, ma soprattutto, stampe di soggetto sacro di cui oggi, purtroppo – salvo il caso fortuitamente emerso – non rimane traccia. Come scrive Brugnoli:

Erano talmente popolari [...] che esse servivano esclusivamente per essere appese, senza cornice e senza vetro, ma direttamente ad un chiodo, sui muri delle abitazioni e delle stalle: uomini e animali essendo bisognosi tutti, in egual misura, della protezione dei Superi⁴⁸³.

L'*imagerie* controriformata fatta di feticci visivi dal sapore edificante e taumaturgico assolveva, a Verona come a Venezia o Bassano – per citare solo due casi famosi in area veneta –, lo scopo fondamentale di avvicinare le masse al mistero divino attraverso l'esercizio concreto della devozione, veicolando l'idea di "un Dio accessibile a chiunque, all'indotto e al mendicante e al sofferente, alla folla anonima e senza volto"⁴⁸⁴. In seguito ai pronunciamenti della Chiesa sulla scottante questione iconografica, anche sotto l'impulso delle critiche calviniste di matrice iconoclasta, si erano venute rafforzando le funzioni sociali ed educative affidate a queste immagini, spesso prive di un valore artistico intrinseco⁴⁸⁵. Il loro scopo doveva essere quello di

Alessandro inizia a sottoscrivere a partire dal 1748 e solo dal 1752 risulta iscritto all'Arte. L'intervento di restauro vero e proprio invece non è necessariamente precedente il 1759. A rigor di logica potrebbe essere stato portato a termine anche dagli eredi, dopo la sua morte. Sostiene Brunelli (discostandosi dalle posizioni di Brugnoli): "Considerata l'ingente quantità di stampe usate, peraltro tutte della medesima provenienza, è facile supporre che la rilegatura sia stata eseguita dopo la morte di Alessandro all'interno della bottega Scolari da qualcuno tra gli eredi che continuarono l'attività a Verona fino al 1774". D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 208.

⁴⁸² G.B. Biancolini, *Notizie storiche delle Chiese di Verona raccolte da Giambattista Biancolini all'illustre e reverendiss. Monsignor Giovanni Bragadino vescovo della città medesima, conte, ecc.*, 4 voll., Verona, 1749-1752. Si vedano i capitoli 2.2.2 e 3.3. Durante la gestione di Alessandro dallo Studio dei Riformatori la tipografia Scolari sembra abbia ottenuto solamente quattro permessi di stampa: nel 1748 per il *Compendio della vita, virtù, martirio, e miracoli di san Fedele da Sigmaringa svevo dell'Ordine de' Minori di S. Francesco*, per il *Compendio della vita, virtù, e miracoli di san Giuseppe da Leonessa predicatore, e missionario apostolico* e per la *Vita di S. Toscana* (cfr. **figg. 276-278**) e dal 1749 al 1771 per le *Notizie storiche del Biancolini* (cfr. **figg. 245-251**).

⁴⁸³ *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, cit., p. 15. Le condizioni in cui venivano tenute le piccole stampe motivano da sé la loro funzione ordinaria e l'inevitabile cattiva conservazione. Ogni bottega gestiva al suo interno delle produzioni diversificate, volte a soddisfare esigenze diverse. Sulle cosiddette stampe "fini" e "ordinarie" (o "longarole") si veda *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX*, cit., p. 22.

⁴⁸⁴ A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze, 1968, p. 70 nota 38. Id., *Religiosità culto folklore. Studi e appunti*, Padova, 1991, p. 43: "Mentre i quadri esposti nelle chiese e le illustrazioni arricchenti i libri di pietà diffondevano devozioni autenticamente ecclesiastiche, i venditori ambulanti diffondevano invece, con le stampe, devozioni popolari. Le aree di devozione, facenti capo ad archetipi taumaturgici si distesero, con la diffusione delle riproduzioni, a zone le più lontane e le più eterogenee". Era compito dei vescovi quello di verificare l'aderenza delle immagini ai "prototipa", accertandone la componente didattico-educativa, l'ortodossia religiosa, l'osservanza iconografica, eventuali ambiguità, etc.

⁴⁸⁵ A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, cit., p. 39: "L'immagine di culto diventa tale, grazie al manifestarsi della devozione in forme collettive: essa è dunque popolare non tanto in sé e per sé, ma in seguito ad una particolare designazione d'ordine religioso; essa può essere bella o brutta, antica o recente: ciò ha rilevanza relativa; ciò che la qualifica come immagine degna di culto, è una designazione collettiva, pubblica, che pone la categoria della popolarità all'origine di un fenomeno che per vie estrinseche rende degna di attenzione e anzi venerazione un'immagine". Sulla condanna dell'idolatria papista da parte della *facies* calvinista e la risposta dei *prototipa* controriformati si veda P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, cit., pp. 133-134.

favorire la devozione, mai il culto della figura stessa del santo. Come spiega Francesca Cocchiara, in una panoramica più ampia:

Si sviluppano, infatti, una vera e propria “tecnica” devozionale e un “collezionismo agiografico” che vede nel raccomandarsi a molti santi, nel raccogliere quante più reliquie e icone sacre possibili, tappezzando la camera da letto o la cella monastica, la dimostrazione esteriore di un fervente spirito di fede, tanto da generare un florido mercato e da promuovere la nascita di industrie tipografiche specializzate in questo tipo di produzione, come gli Zatta a Venezia, i Remondini a Bassano, i Soliani a Modena, che riforniscono di tavolette votive e di *gadgets* a uso dei credenti e stazioni di pellegrinaggio, le fiere e le feste patronali, servendosi di un’estesissima rete di venditori ambulanti⁴⁸⁶.

A livello comunicativo e paideutico queste rappresentazioni costituiscono il punto di contatto tra l’iconografia “scritta” e la tradizione orale, invertendo le parti rispetto all’illustrazione libraria vera e propria che trova invece giustificazione solo in rapporto a un testo leggibile; esse fungono dunque da supporto – per così dire – mnemotecnico, “allo scopo di suscitare il ricordo di preghiere, litanie, rituali e racconti sacri o devozionali”⁴⁸⁷. Non sfugga, in tutto questo, l’ingombrante presenza di contraddizioni che affollano il *milieu* sociale e culturale tra XVII e XVIII secolo; se è vero, infatti, che il Settecento vedrà maturare posizioni critiche nei confronti di tendenze ai confini col fanatismo, non si può trascurare tuttavia il fatto che tali manifestazioni, così fiduciose nei confronti del potere taumaturgico delle icone (siano esse su muro, tavola, tela, carta), rappresentavano un radicato fattore di continuità nei confronti del passato⁴⁸⁸. Questo tipo di produzione, “ritardataria” rispetto agli sviluppi figurativi alti (pittura, incisione d’arte, incisione d’illustrazione), viene descritta in modo calzante da Licisco Magagnato come “uno strato linguistico nel quale si ritrovano sovente i fossili di antiche forme plastiche, inerti e deformi, ma ove talora queste forme hanno raggiunto, per via di semplificazione, un nuovo vigore icastico”⁴⁸⁹.

Anche Verona dunque ebbe la sua “fabbrica di santi e santini”; beninteso, il suo campo d’azione non poteva vantare la portata internazionale dei vicini colleghi bassanesi, che diffondevano le proprie stampe nei mercati iberici, sudamericani⁴⁹⁰ e centro-europei (sfruttando il peregrinare degli ambulanti tesini)⁴⁹¹; nondimeno, la richiesta di tale produzione pietistica

⁴⁸⁶ F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 94.

⁴⁸⁷ E. Gulli Grigioni, *Parole, gesti, immagini e oggetti. Spunti di osservazione sui rapporti tra oralità e cultura materiale*, in “Il Santo”, a. XXIV, s. II, 1984, f. 1-2, pp. 145-154, p. 150.

⁴⁸⁸ Sulla distinzione tra immagini di devozione (denigrate) e le immagini di culto (bene accette) A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, cit., *passim*.

⁴⁸⁹ L. Magagnato, *Arte popolare e stampe venete*, in *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX*, Catalogo della mostra (Verona, Galleria d’arte moderna Palazzo Forti, 8 marzo – 26 aprile 1959) a cura di L. Magagnato, Venezia, 1959, pp. 13-30, p. 18.

⁴⁹⁰ Come la “Milagrosa imagen de Maria Santisima de la Merced, la Peregrina de Quito” di Cadice, o il “Verdadero retrato de la milagrosa imagen de Maria Santisima de la Concepción de Chile” venerata in Sud America, o ancora il messicano “Verdadero retrato de la piedad” di Oaxaca; *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, cit., p. 19. Come nota il Bertarelli nella sua indagine sulla stampa popolare, tale valicamento dei confini regionali è tuttavia da considerarsi un fatto del tutto eccezionale; A. Bertarelli, *Le stampe popolari*, cit., p. 27.

⁴⁹¹ *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, cit., p. 19. Si pensi alle feroci reazioni dei calcografi di Augusta in seguito alla distribuzione della “Madonna Addolorata di Maria Brub Unter Cruin” o dalla

permise all'officina Scolari di sopravvivere in periodi di crisi e di ritagliarsi uno "zoccolo duro" di clienti locali, frequentatori di mercati e fiere, come quelli di Bussolengo, Villafranca, Lazise, Monteforte, nonché le vicine sagre mantovane e rodigine⁴⁹². Risulta dunque condivisibile l'opinione di Sergio Marinelli:

La più parte dell'attività locale nel Seicento e in parte del Settecento sembra limitata alla produzione di immagini sacre nella stamperia Scolari dove, rimaneggiando legni e lastre precedenti, variamente ricombinati, si arrivò a nuove creazioni assolutamente ingenue e si diede vita a una *imagerie* popolare, destinata per scopi propiziatori alle case di campagna e alle stalle, che, accanto a un'ovvia simpatia naïve, presenta in realtà una regressione tecnica e culturale che la porta del tutto fuori del tempo storico e per questo la ripropone come interessante fenomeno di studio⁴⁹³.

Un'attenta osservazione di queste stampe, concepite per un uso "sciolto" e non destinate ad illustrare dei testi, ci permette di avere un quadro più completo delle abitudini incisorie locali prima dell'*exploit* settecentesco. La mostra organizzata a Villafranca nel 1985 presentava per la prima volta il gruppo inedito delle carte Scolari, attualmente conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona. I soggetti sono desunti dal solco agiografico principale: crocefissioni, resurrezioni, battesimi di Cristo, *Ecce Homo*, Madonne col Bambino⁴⁹⁴, sacre conversazioni e santi singoli (San Carlo, Sant'Erasmo, Santo Stefano, San Martino, San Paolo, San Zeno, San Valentino, San Rocco, San Lorenzo, Sant'Antonio da Padova, San Lugano vescovo, Santa Toscana). Alcuni presentano delle sigle ancora oggi ardue da sciogliere (frequenti le iniziali *D.T.*; cfr. **fig. 49**)⁴⁹⁵; la stessa datazione non è operazione semplice, a causa del ritardo iconografico e stilistico connaturato a queste immagini, dal sapore naïf e volutamente arcaico, ancorate a modelli controriformistici se non, addirittura, pretridentini. Non è da escludere a priori l'ipotesi che le matrici facessero parte della fortunata eredità di Stefano Mozzi Scolari, giungendo fino ad Alessandro, il quale più del fratello incisore, Giuseppe "*junior*", sembrava

"Vera effigies Beatae Mariae Virginis Scossbergensis", accompagnate da didascalie in lingua tedesca. Gli ambulanti (o "perteganti") tesini, prima di passare al servizio dei Remondini, erano un categoria marginale di venditori di pietre focaie, in grado di coprire, commercialmente parlando, un'area vastissima, dall'Italia all'Europa centro-orientale. Spesso erano proprio loro a eseguire delle "ricerche di mercato" *ante litteram* nei paesi che visitavano, studiandone i gusti e annotando il gradimento delle stampe. Sulla questione si vedano G. Frasson, *Le stampe remondiniane destinate all'Europa centro-orientale*, in "Ateneo Veneto", CLXXVII, v. 28, 1990, pp. 197-210 e G. Sanga, *La stampa e la piazza. I Remondini e gli ambulanti tesini*, in M. Infelise, P. Marini (a cura di), *L'editoria del '700 e i Remondini*, Atti del Convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990), Bassano del Grappa, 1992, pp. 197-205. Sulla famiglia Remondini imprescindibile è il lavoro di M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano 1980 (con relativa bibliografia), in parte compendiato in *Editoria e industria nel '700. I Remondini da Bassano all'Europa*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII. Volume primo*, Vicenza, 1988, pp. 107-118.

⁴⁹² *Ivi*, p. 25. Si veda anche C. Rossi, *Il commercio ambulante*, in *Remondini. Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 26 maggio-20 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano, 1990, pp. 337-339.

⁴⁹³ S. Marinelli, *L'incisione a Verona e la collezione di stampe antiche del Museo di Castelvecchio*, in *La Collezione di stampe antiche*, cit., pp. 9-16, p. 11; e p. 81.

⁴⁹⁴ La Vergine viene interpretata sia come potenza d'intercessione che come polivalente autonoma distributrice di grazie; all'interno di questa categoria iconografica si riscontrano numerose varianti: la Madonna di Loreto (molto venerata anche a Verona), la Madonna di Santa Maria della Scala a Verona, la Madonna del Rosario di Sant'Anastasia a Verona, la Madonna di Lonigo, la Madonna di Pompei, la Madonna delle Grazie di Mantova, la Madonna della Corona del Monte Baldo. Si veda *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, cit., *passim*.

⁴⁹⁵ *Ivi*, pp. 48-51, cat. nn. 8-11.

dotato di una personale vocazione tipografica. A tal proposito Daniela Brunelli nota in esse uno stile omogeneo d'impronta veneziana⁴⁹⁶; a parere di chi scrive molte delle fonti stilistiche e contenutistiche appaiono però squisitamente veronesi, come si nota ad esempio nell'*Ecce Homo*, che riprende, semplificandolo, un dipinto di Jacopo Ligozzi, già tradotto su carta tramite l'incisione di Raphael Sadeler il Vecchio nel 1598 (**figg. 50-50/a**)⁴⁹⁷. Rispetto alla versione affollata dell'originale, l'anonimo artigiano pone il Cristo tra due soli sgherri. La ripresa dei particolari copricapi, la disposizione delle mani, l'espressione dei volti non lasciano spazio a perplessità sulla derivazione⁴⁹⁸. Veneziane o veronesi che siano le influenze, il minimo comune denominatore di queste immagini è il gusto retrospettivo, sintetico e calligrafico che le anima, rendendole tutt'altro che "barocche" o retoriche. Si aggiunga che lo stesso Alessandro si cimentò nell'intaglio del rame, confezionando buoni risultati, come si vede ad esempio nel *San Vincenzo Ferreri* o la *Beata Conceptione* (**figg. 51-52**)⁴⁹⁹.

Muovendosi nel ramo della produzione devozionale egli si cimentò in un *business* più cauto dal punto di vista degli investimenti e allo stesso tempo discretamente remunerativo. La fruizione delle stampe si giocava infatti sul fronte spirituale e votivo, dal momento che "l'esigenza stilistica risulta subordinata al significato simbolico"⁵⁰⁰ e da esso non prescinde, formando anzi un ideale *synolon*. In altre parole, erano soddisfatti i dettami del Paleotti: il valore didascalico e performativo, unito al piacere visivo, consacrava queste immagini, anche le meno riuscite, a importantissimo strumento di comunicazione diffusa⁵⁰¹, vero e proprio "libro popolare" che potesse "satiare il gusto di tutti"⁵⁰² per una spiritualità semplice e chiara. È possibile che alcune facessero parte del lascito Mozzi Scolari, come si è poc'anzi detto, ma è più verisimile si tratti di copie reincise (o fatte reincidere a partire da precedenti stampe) nel corso del XVII secolo⁵⁰³. Ne deriva una produzione autonoma e "anomala" al contempo, adatta a

⁴⁹⁶ D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 210.

⁴⁹⁷ Cfr. I de Ramaix (a cura di), *Raphael Sadeler. Supplement*, 3 voll. in *The Illustrated. Bartsch*, vol. 71, 2006-2012, vol. II, p. 30, n. 23. A questa segue la versione di Justus Sadeler. Nella stampa del 1598, l'iscrizione in calce informava che il dipinto originale, del Ligozzi era conservato nella celebre collezione di Agostino Giusti a Verona.

⁴⁹⁸ Nel catalogo della mostra veronese su *La Collezione di stampe antiche* (1985) si ricostruiva la genesi della xilografia con santa Toscana da un dipinto di ambito orbettiano, inciso *in primis* da Alberto Ronco (nel 1642) e intagliato una seconda volta da Stefano Scolari nel 1734. Cfr. *La Collezione di stampe antiche*, cit., p. 81. Su Alberto Ronco si veda F. Formiga, *Appunti sulle illustrazioni delle edizioni del XVII secolo dei Merlo stampatori camerali di Verona*, cit., pp. 319-320 e riferimenti bibliografici.

⁴⁹⁹ Conservate presso la BCVR, *Raccolta Stampe*, X8.

⁵⁰⁰ D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 218.

⁵⁰¹ *Ibidem*: "Per tale motivo, al fine di produrre immagini devozionali didatticamente efficaci, non c'era bisogno in realtà di un grande artista e delle sue capacità tecniche, ma bastava un modesto artigiano, capace di cogliere il significato simbolico del modello iconografico che doveva produrre". La studiosa nota come tali silografie devozionali siano assimilabili, per stile e soggetti, alle "carte e figure stampide" prodotte a Venezia durante tutto il XVI secolo. Si veda anche Vecchi, *Religiosità culto folklore*, cit., p. 209: "Moltissime di queste immagini sono note per il loro valore taumaturgico, cioè per il loro evidente dichiarare la presenza spirituale, efficacissima, del protagonista ritratto. Nessuna idolatria, quindi: al contrario, prove di estrema fiducia nella presenza, nell'assistenza del protettore".

⁵⁰² G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri*, cit., c. 272 v.

⁵⁰³ La circolazione e il reimpiego di legni (e rami) tra una bottega e l'altra erano prassi abbastanza comuni. D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, cit., p. 213. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 126. A proposito di Stefano Mozzi Scolari, G. Marini, *L'incisione nel Seicento e Settecento*, cit., vol. II, pp. 521-555, p. 523. Lo stesso calcografo bresciano

soddisfare la necessità dei meno abbienti; la loro foggia, stereotipata e ripetitiva, balza agli occhi e assume maggior interesse proprio in virtù del proprio dichiarato anticonformismo, a fronte di un contesto culturale oramai condizionato dallo spirito illuminato di Scipione Maffei, la cui fama amplificava il successo delle edizioni da lui curate, consegnate ai torchi delle emergenti tipografie Berno, Vallarsi, Carattoni, Ramanzini e Tumermani⁵⁰⁴.

1.3 Verso una nuova alba: quando Maffei divenne Maffei

Il bene che facciamo all'Italia, e la gloria che le acquistiamo, non saranno mai ricompensati abbastanza.

(S. Maffei, lettera del 17 aprile 1710 ad Antonio Vallisneri)

[...] Ma io credo di avere alcune fibbre del mio cervello incrocicchiate diversamente dagli altri.

(S. Maffei, lettera del 10 settembre 1713 ad Antonio Vallisneri)

Ad anticipare l'esplosione culturale di pieno Settecento furono gli incontenibili movimenti tellurici di inizio secolo, gravitanti attorno a quell'"uomo immortalmente moderno" – così come lo definì Carducci⁵⁰⁵ – che viene ancora oggi identificato con la sua città natale: Scipione Maffei.

Non si esagera quando si afferma che Verona non sarebbe stata la stessa senza il costante pungolo critico di tale eccentrico personaggio dal carattere irruento, animato da una straordinaria curiosità conoscitiva, versato in più campi dello scibile, dotato di uno spirito razionalista e riformatore in grado di anticipare, per certi versi, le istanze dell'illuminismo. Spettò proprio a lui infatti il difficile compito di svecchiare la situazione asfittica (sotto tutti i punti di vista) ereditata dal secolo precedente; e a lui è doveroso dedicare questo paragrafo, al fine di comprendere meglio il susseguirsi di eventi (letterari, ma non solo) degli anni a venire, fino alla sua morte, occorsa il 12 febbraio 1755.

Non si manchi di notare come l'*incipit* del presente lavoro (il 1674, in cui fu fondata la corporazione tipografica)⁵⁰⁶ combaci quasi perfettamente con gli estremi biografici del

acquistò alcune matrici incise da Justus Sadeler (1583-1620) "l'esponente più «veneziano» della dinastia degli incisori di Anversa", la cui attività lagunare ebbe grande successo proprio grazie alla divulgazione del manierismo fiammingo. Di questo furono ben consapevoli i lungimiranti Remondini che, ai primi del XVIII secolo, dopo la morte dello Scolari, misero mano su molte di queste tavole, impedendo loro di giungere a Verona.

⁵⁰⁴ A. Vecchi, *Religiosità culto folklore*, cit., p. 19: "[...] Il concetto di ripetizione può essere allargato e riferito non solo allo spazio e al tempo sacri, cioè alle coordinate che consentono la continuità del culto; ma alle componenti stesse del culto. La mnemonizzazione della leggenda archetipa è ripetizione; analogamente, il suo studio teologico. Tutto ciò che deve essere conservato e religiosamente assimilato fa parte di una deposito comune che è [...] soprattutto consegnato alla pietà e all'impegno "ripetitivo" dei fedeli".

⁵⁰⁵ G. Carducci, *Lecture del Risorgimento scelte e ordinate da Giosuè Carducci. 1749-1830*, Bologna, 1896, p. VI.

⁵⁰⁶ Si tratta di un confine cronologico arbitrario deciso *ex post*, al fine di isolare un periodo storico e culturale considerato "compatto".

marchese, nato il primo giugno del 1675. A sottolinearne il ruolo di pilastro portante per la *civitas veronensis* sarà anche la citata data di morte, che costituisce infatti una cesura, percepita come tale anche dai contemporanei e qui concretamente visualizzabile nel passaggio dal secondo al terzo capitolo. In altre parole, il *fil rouge* che collega saldamente le tre sezioni della tesi coincide – e non poteva essere diversamente – con l'*iter* esistenziale di quest'uomo, che tra il 1712 e il 1713 inizia a raccogliere credito e successo sia in Italia che all'estero.

Ma procediamo per gradi.

Scipione, ultimo di otto fratelli e terzogenito maschio, appartiene a una famiglia di lontana origine bolognese (ramo Lambertazzi), trasferitasi già dal Duecento nella città scaligera e iscritta al patriziato urbano dal XV secolo. Grazie all'eredità dello zio materno veterano di guerra, Alessandro Da Monte, i Maffei ottengono, dal 1653, una rendita feudale nelle Langhe piemontesi riuscendo a fregiarsi, con essa, del titolo marchionale⁵⁰⁷.

All'ombra del fratello Alessandro (destinato a una raggiante carriera militare) nel 1689 il nostro iniziava la sua formazione presso il Collegio dei Gesuiti di Parma, secondo la prassi educativa dell'*élite* nobiliare⁵⁰⁸. Maturò presto uno sguardo distaccato rispetto alla provincia scaligera, respirando la stimolante e composita atmosfera parmense, frequentata da intellettuali toscani, piemontesi, veneti e, beninteso, emiliani. Il rientro a Verona fu alquanto fugace se è vero che, tornato nel 1694 appena diciannovenne, ripartì nel giro di qualche settimana alla volta di un quinquennale *Grand Tour* che lo portò a Firenze, Napoli e Roma. Proprio nell'Urbe, tra il 1698 e il 1699, intrecciò una rete di importanti relazioni con letterati, antiquari, scienziati, cardinali che ebbero grande presa sul “primo” giovane Maffei, tanto da indurlo a trasferirvisi stabilmente per un anno⁵⁰⁹. Qui poteva inoltre contare sulla protezione di due illustri concittadini, il teologo

⁵⁰⁷ Il titolo era stato conseguito dal padre, Gian Francesco, che a sua volta aveva prestato servizio nell'esercito del Re di Sardegna con lo zio Da Monte. A quest'ultimo era stato concesso il marchesato di Farigliano (Cuneo). Il trasferimento a Verona coinciderebbe dunque con l'espulsione dell'intera famiglia, nel 1274, dalla città felsinea, come riporta anche Cherubino Ghirardacci nella sua *Historia di Bologna*. Sulle vicissitudini familiari si veda, quale fonte diretta, A. Maffei, *Memorie del general Maffei nelle quali esatta descrizione di molte famose azioni militari de' prossimi tempi viene a comprendersi*, Verona, J. Vallarsi, 1737, pp. 26-27, 549. Si consultino anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento. Scipione Maffei*, Treviso, 1954, p. 19 e il più recente saggio di G.M. Varanini, *Scipione Maffei e il medioevo “cittadino” e “comunale”*. *Appunti e spunti*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 65-92, pp. 69-71.

⁵⁰⁸ Si rimanda a G.P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, 1976, pp. 31-34. Sui brillanti risultati del marchese invece L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 551-577, p. 559, con particolare riferimento a *Il Teatro d'onore aperto li 10 agosto di quest'anno 1694 nel ducale Collegio de' Nobili di Parma, per rimeritare que' signori convittori che nello studio delle lettere e dell'arti cavalleresche si sono sopra gli altri segnalati*, Rosati, Parma, 1694.

⁵⁰⁹ G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca. Contributo alla storia della cultura italiana*, Verona, 1955, pp. 75-105. Il veronese entrò in contatto con monsignor Severoli e col napoletano Giovanni Filangeri (nei cui salotti erano ospitati gli arcadi). Una presa ben maggiore per gli studi futuri ebbero però altre figure di intellettuali con cui mantenne i legami anche dopo il rientro a Verona e durante i suoi molteplici viaggi: Gravina, Fabretti, Del Torre, Buonarroti, Quarteroni, Riviera, Guidi, Sergardi, Lambertini (tutti citati nell'*Elogio* funebre scritto da Ippolito Pindemonte, ed edito nel 1784). In particolare Gian Vincenzo Gravina, giureconsulto calabrese giunto a Roma nel 1688, si era distinto per una serie di feroci scritti innovatori contro la corruzione morale, l'ignoranza, la superstizione e la poesia futile. Proprio in quel torno d'anni aveva ottenuto la cattedra di diritto civile alla Sapienza (1699), attività che conduceva parallelamente allo studio della filologia e di Dante. Filippo Buonarroti e Raffaele Fabretti erano invece antiquari affermati e grandi sostenitori dello studio dell'antico, provenienti rispettivamente da Firenze (dove rientra nel 1699, richiamato dal Granduca Cosimo III) e da Urbino. Il Fabretti venne nominato

agostiniano Enrico Noris (creato cardinale nel 1695 da Innocenzo XII) e l'erudito monsignor Francesco Bianchini, esperto di fama internazionale in svariate discipline, dall'archeologia all'astronomia⁵¹⁰. Il veronese visse così i fasti dell'Arcadia romana, a cui poté partecipare attivamente. L'Accademia, fondata nell'ottobre del 1690, ripercorreva il solco dei dibattiti letterari che già animarono il salotto di Maria Cristina di Svezia, contro i virtuosismi retorici di ascendenza marinista a difesa di antichi mai dimenticati ideali classici⁵¹¹. L'entusiasmo per la "scoperta" di questo mondo popolato di pastori senza fronzoli, orientato alla riforma delle lettere e alla restaurazione del buon gusto, si evince dalle sue stesse parole:

L'incanto dell'attività poetica si prese dei miei giovani anni tutto quello che non fu perduto nella ricerca di divertimenti e frivolezze⁵¹².

Incoraggiato dunque dalla siringa di Pan – assurta a simbolo dell'istituzione – e sotto lo pseudonimo pastorale di Orilto Brenteatice, Scipione congedò alcune composizioni, tra cui il *Genetliaco per la nascita del prencipe di Piemonte*⁵¹³ (che tradisce invero una vena politica filosabauda), il *Sansone. Oratorio per musica*⁵¹⁴ e una stesura iniziale de *La Fida Ninfa*, più volte rimaneggiata fino all'adattamento musicale realizzato nel 1732 da Antonio Vivaldi⁵¹⁵.

Di lì a poco, spinto forse dall'educazione cortese assorbita in famiglia e maturata negli anni del Collegio nobiliare di Parma, volle cimentarsi nella vita militare a fianco del fratello Alessandro (Verona, 1662 - Monaco, 1730), generale al servizio dell'Elettore di Baviera nell'armata franco-bavarese durante la guerra di successione spagnola. La carriera delle armi infatti era piuttosto frequente presso la nobiltà terrafermana, protesa ad affermare la propria identità, con l'obiettivo di riscattare quella condizione subalterna imposta dalla politica veneziana. Per Scipione tuttavia

custode e prefetto dell'Archivio di Castel Sant'Angelo, ove fu sostituito nel 1700 dal dotto prelato udinese Domenico Riviera, promosso cardinale nel 1733. Il coetaneo Prospero Lambertini, dal 1740 papa Benedetto XIV, non negherà mai il proprio autorevole appoggio allo scrittore scaligero, nemmeno nei periodi più bui (quelli cioè che seguirono la pubblicazione e la censura di *Dell'impiego del denaro* di cui, per altro, il Lambertini fu dedicatario).

⁵¹⁰ A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese. Note e documenti*, Roma, 1906, p. 6; G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 95.

⁵¹¹ Ufficialmente l'Arcadia nasce poco dopo la morte di Cristina di Svezia, ad opera di quattordici letterati che erano soliti riunirsi nel suo palazzo per intrattenere dotte conversazioni letterarie. Sul ruolo iniziatore della defunta regina e due conflittuali filoni (uno guidato dal Gravina, l'altro dal Crescimbeni) si vedano i numerosi interventi di G. Marchi su "L'Arcadia", n. 4, aprile 1895-96, pp. 258-269; n. 5, maggio 1895-96, pp. 376-89; n. 6, giugno 1895-96, pp. 465-76. Si aggiungano le indicazioni di E. Portal, *L'Arcadia*, s.l., 1922, pp. 15-18. Per un inquadramento generale del fenomeno arcadico si rimanda a C. Calcaterra, *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, 1950; A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, in "Quaderni storici", a. VIII, 1973, f. 23, pp. 389-438; M. T. Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, 1991 (e relativi riferimenti bibliografici).

⁵¹² G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 51.

⁵¹³ S. Maffei, *Genetliaco per la nascita del prencipe di Piemonte del sig. marchese Scipione Maffei veronese detto fra gl'Arcadi Orilto Brenteatice con le annotationi sopra l'istesso del sig. abbate Lodovico Gualterio nomato fra gl'Arcadi Andrio Cilleneo*, Roma, D. A. Ercole, 1699.

⁵¹⁴ S. Maffei, *Sansone. Oratorio per musica*, Firenze, 1699. La composizione sembra ascrivibile al periodo precedente il viaggio romano. G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 137-142. Il componimento fu in seguito inserito nella raccolta di *Poesie del sig. marchese Scipione Maffei volgari e latine parte non più raccolte, e parte non più stampate. Tomo primo [-secondo]*, Verona, A. Andreoni, 1752, vol. II.

⁵¹⁵ L'occasione fu l'inaugurazione del Teatro Filarmonico, il cui allestimento venne curato da Francesco Galli Bibiena. Sulla precoce dimestichezza con la musica si veda il citato saggio di L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei*, cit., pp. 551-577. A proposito della *Fida Ninfa*, stando a quanto lui stesso riferisce in *De' teatri antichi e moderni*, (Verona, Carattoni, 1754), pp. 8-9 la primissima stesura va ricondotta addirittura agli anni della formazione parmense (1693).

tale esperienza, culminata nella battaglia di Donauwörth (1-2 luglio 1704) contro le truppe imperiali della Grande Alleanza – infine vincitrici – sembrò essere una breve parentesi presto rimossa, non senza alcune “ricadute” letterarie, come, ad esempio, il trattatello su *La vanità della scienza cavalleresca* pubblicato a Trento⁵¹⁶. A costituirne il lontano pretesto fu un “duello” di spada svoltosi nella via Nuova, in cui Antonio Maffei – il fratello maggiore – venne coinvolto nel 1694 dal conte Ferrante Emilei. Il vero *casus belli* si riconduceva però a irrisolte questioni territoriali e burocratiche ancorabili a un quarantennio prima e destinate a generare code polemiche negli anni a venire, tanto che, in seguito ad altre piccole rappresaglie, l’Emilei finì con il pubblicare alla macchia, nel gennaio 1704, un opuscolo dal titolo *La negativa data alla cieca*⁵¹⁷. La spiacevole vicenda in cui si trovò – pur indirettamente – implicato permise al nostro di sferrare un colpo fatale contro il radicato, irrazionale e antistorico codice comportamentale costruito su un’atavica ideologia cavalleresca, che oramai sembrava improponibile. L’argomentazione si eleva infatti dalla contingenza del caso singolo per spingersi verso una condanna *tout court* dell’antistorica tenzone, basata su feudali e logori schemi mentali. L’opera verrà ripresa e rimpolpata nel voluminoso saggio *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre*, pubblicato a Roma sei anni dopo⁵¹⁸, ove, a detta del sodale Gravina, l’autore ebbe il merito di esporre “con acume e singolare dottrina la disciplina della nobiltà caduta in una falsa e assurda imitazione del valore sotto apparenza di onore”⁵¹⁹.

Il successo del testo e delle posizioni anticonformistiche in esso sostenute è confermato dall’altissimo numero di ristampe: fino al 1738 se ne conteranno ben dodici⁵²⁰.

⁵¹⁶ *La vanità della scienza cavalleresca esaminata per occasione di risponderci al manifesto del signor conte Ferrante Emilio divulgato il primo giorno di questo mese contro di me marchese Antonio Maffei in Trento il dì 18 gennaio 1704*, Trento, G. Parone, 1704. Nonostante sia indicato Antonio quale autore del testo, unanime è la posizione degli studiosi nell’attribuire l’ideazione e la stesura allo stesso Scipione. Alla base del libello vi era una salda reazione critica nei confronti dell’educazione tradizionale fondata sulla forza e l’onore, personalmente sperimentata nei quattro anni di accampamento militare (dal quartier generale del comandante Catinat a Rivoli Veronese a Donauworth e Monaco). Si veda anche L. Messedaglia, *Scipione Maffei volontario di guerra e studioso di problemi militari*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, V, 1954, pp. 125-155 e G. Mazzoni, *Scipione Maffei con l’arme in pugno*, in id., *Abati Soldati Autori Attori del Settecento*, Bologna, 1924, pp. 254-269.

⁵¹⁷ In particolare l’oggetto del contendere sembrò essere la proprietà di una chiesetta dedicata a San Lorenzo vicino a Cavalcaselle, assegnata ai Maffei dal conte Leonardo Pellegrini e contestualmente rivendicata dagli Emilei. Sulla vicenda si veda G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 184-186.

⁵¹⁸ S. Maffei, *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre. Alla santità di nostro signore papa Clemente undecimo*, Roma, F. Gonzaga, 1710. L’autore sperava nell’appoggio economico di Ferdinando de’ Medici, alla cui consorte Violante Beatrice di Baviera Maffei non mancò di far recapitare l’opera accompagnata da un cerimonioso biglietto; il dono non sortì però l’effetto sperato ed il giovane scrittore si risolse per l’autofinanziamento. Si veda G. Cipriani, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., pp. 27-63, p. 28. M. Paoli, *L’appannato specchio: l’autore e l’editoria italiana nel Settecento*, Lucca, 2004, p. 30 e nota 13.

⁵¹⁹ Lettera scritta da G.V. Gravina al Maffei nel gennaio 1712 e ripresa in G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 86. Questo scambio di pareri testimonia la continuità dei rapporti personali, anche dopo la parentesi arcadica romana del veronese. Probabilmente la stima reciproca era stata rinnovata dal secondo viaggio nell’Urbe, ancorabile proprio al 1710.

⁵²⁰ Non si tratta solamente di ristampe della *princeps* romana (nota a Venezia, a Palermo, Trento e Napoli), bensì anche di integrazioni scritte a commento. Già nel 1711 infatti si pubblicano le *Giunte all’opera intitolata Della scienza cavalleresca da parte del conte Giovanni Bellincini* (Modena, A. Capponi, 1711); nel 1716 invece, a Venezia, escono le *Riflessioni sopra il libro intitolato Della scienza cavalleresca ed insieme la conciliazione fra le massime dell’autore del suddetto libro, e quelle di altri professori di detta scienza* del marchese Natta d’Alfiano (Venezia, M. Rossetti, 1716).

Tale episodio letterario anticipa emblematicamente l'*iter* intellettuale del marchese, insofferente nei confronti di presunte "verità", assunte come tali senza alcun vaglio critico, quelle stesse verità che, attraverso una serrata argomentazione, vengono da lui condotte verso la totale *aporìa*. Scrive l'autore nella dedica a papa Albani:

Questo, intorno a qualunque cosa egli accada, è l'error degli errori; perché quasi fatale essendo, che dalla passione insensibilmente l'opinione produca, chi di essa non si spoglia, usa frode a se stesso, e da se stesso si accieca. Il vero carattere d'un bel intelletto è l'esser pronto a cangiar parere quando ragione il voglia [...] ⁵²¹.

S'innesta proprio qui l'urgenza di rinnovamento che sempre contraddistinguerà l'operare del Maffei; non potendosi esprimere nella sua forma più diretta e naturale – ovvero in politica – a causa della rigidità del sistema governativo lagunare, tali istanze troveranno comunque uno sbocco in settori apparentemente meno "pericolosi", come la letteratura o l'architettura.

Rientrato a Verona, nel 1705 fu tra i fondatori della colonia arcadica atesina, una sezione distaccata della prestigiosa Accademia romana, appoggiata dal canonico Giovanni Mario Crescimbeni, primo custode generale nell'Urbe. Il 18 settembre di quell'anno infatti ("X dopo il XX di Boedromione cadente l'anno primo dell'Olimpiade DCXXI ab. A. I, Olimp. IV, Anno III" ⁵²²) egli inviava il decreto ufficiale di fondazione, nominando Maffei suo guardiano ⁵²³. L'evento sembrava quasi inevitabile se si considera la silenziosa ma tenace resistenza al barocchismo più spinto da sempre opposta, su diversi fronti, nella città scaligera. Basti pensare, ad esempio, ai precoci versi del Rimena (citati nel paragrafo 1.2.1), al gusto per l'antiquaria, ben visibile nell'orientamento della collezione di Ercole Giusti al palazzo dei Santi Apostoli e nella già menzionata raccolta Moscardo (entrambe rappresentative di un'epoca), alla predilezione in pittura per i soggetti desunti dalla *Gerusalemme Liberata*, o per i temi iconografici ispirati all'antichità greca e romana ⁵²⁴. E tutto ciò prima ancora che il crocchio scaligero ricevesse una consacrazione istituzionale.

⁵²¹ S. Maffei, *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre*, cit., p. 10. Nella dedica a Clemente XI il veronese anticipa il carattere polemico del contenuto: "[...] così io non credo, Beatissimo Padre, che a più rilevante impresa, né a più giovevole applicar si possa, quanto che al fare ogni sforzo per isgombrare quelle false opinioni, che fra le persone di conto passano per leggi del vivere; e per estirpare quelle usanze preziosissime, che con sì grave offesa del nome Italiano miseramente corrompono il bel costume".

⁵²² Citato in A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese*, cit., p. 9.

⁵²³ *Ibidem*; il decreto concedeva piena facoltà all'istituzione di tenere adunanze e ammetteva il diritto di presentare alla colonia madre due persone per la scelta del vice custode locale e il dovere di sottoporre al parere romano la nomina di nuovi compastori. Si vedano anche A. Franceschetti, *L'Arcadia veneta in Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I *Il Settecento*, 1985, pp. 131-170 (con particolare attenzione alle pp. 162-170) e G. Benzoni, *Scipione Maffei e il mondo delle Accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 241-257. Preme ricordare che nel panorama arcadico della Dominante, il numero dei veronesi era secondo solamente a quello dei veneziani; un'analisi statistica si trova in A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, cit., p. 430.

⁵²⁴ S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, cit., pp. 54-58. Molti sono i pittori gravitanti attorno all'orbita scaligera che hanno abbracciato il filone arcadico tassiano. Si pensi solo al Bellucci, al Brentana, al Fumiani, al Lazzarini, a Loth, a Perini e a Gian Giuseppe dal Sole (che dipinse ben ventuno "favole" derivate dal poeta della *Gerusalemme*). Cfr. anche id., *Un caso della fortuna tassese. Le collezioni dei Giusti a Verona*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, Casa Romei, 6 settembre - 15 novembre 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985, pp. 343-345.

Il discorso d'apertura a *La prima radunanza della colonia Arcadica veronese* (Cervia [ma Verona], 1705) fu tenuto presso il giardino Giusti dallo stesso Maffei, ideale direttore di un'orchestra composta da intellettuali, che, come lui, sottoscrivevano la necessità di un repentino risveglio dal torpore culturale, riqualificando la nobiltà locale attraverso un più sentito spirito civile: i marchesi Michele Sagramoso, Pietro Guarienti e Girolamo Spolverini; i conti Ippolito Bevilacqua, Alessandro Campagna, Emilio Emilj, Gomberto Giusti, Luigi Nogarola, Ottolino Ottolini, Ottaviano Pellegrini, Paolo Francesco Polfranceschi, Alessandro Sansebastiani; i signori Francesco Bianchini, Carlo Antonio Oliva, Bertoldo Pellegrini, Marco Antonio Rimena e Giuseppe Verzieri⁵²⁵.

Del resto, solo tre anni prima era uscito, per i tipi del Berno, il primo testo ufficialmente "veronese" di Scipione: *Conclusioni d'amore proposte a sostenersi nell'Accademia Filarmonica*, già evidentemente sintonizzate sull'onda bucolica.

Ciononostante, l'esperienza lirica esaurì il fervore iniziale nel giro di pochi mesi, complice il precario equilibrio militare che, già dalla primavera del 1706, aveva portato le truppe francesi ad accamparsi lungo l'Adige in attesa dell'avanzata imperiale. Beninteso, l'Arcadia non cessò formalmente di esistere (come dimostrano i componimenti d'occasione stampati fino alla seconda metà del secolo), ma terminò in modo alquanto repentino le proprie adunanze (l'ultima di cui resti memoria è la terza, tenutasi nel marzo 1706)⁵²⁶. Come annotava il conte ferrarese Giulio Cesare Grazini (Benaco Deomeneio) in un simposio romano:

La Veronese è ora più che l'altre oppressa dalle ostinate guerre d'Italia e per quanto ci ha fatto noto il glorioso Orildo che la custudisce, colà non pur restano più né armenti, né

⁵²⁵ Ciascuno di loro usa uno pseudonimo pastorale. Nell'ordine, rispettivamente: Norisso Itiano, Lagillo, Clonisto Idreate, Florasco, Aformiro, Alminto Tereano, Rotemo Enobiano, Gelso Apereteo, Fidalgo Mirtunziano, Cleaspe Parnonio, Veleto Partenonio, Poliro Egeate, Selvaggio Afrodasio, Nessilio, Flamio, Evanzio Pirunteo, Lindemo Ladio. È interessante notare come, ai tempi della fondazione del 1705, vi fossero anche due adepti, le contessa Giulia Serego Pellegrini (Erminia Meladia) e Clarina Rangoni di Castelbarco (Idalia Elisiana). S. Maffei, *Nell'aprirsi della nuova colonia di Arcadia in Verona*, in *Rime e Prose*, Venezia, N. Coleti, 1719, pp. 132-137. Il discorso inaugurale tracciava un elenco dei migliori poeti, con in testa proprio Dante, tanto amato sin dagli anni romani. La prima adunanza in realtà risale a qualche mese prima della nota ufficiale di istituzione da Roma. A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese*, cit., p. 10. Si veda anche G. M. Crescimbeni, *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia. Volume quarto*, Venezia, L. Baseggio, 1730, p. 429.

⁵²⁶ A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese*, cit., p. 14. L'adunanza era stata organizzata soprattutto per celebrare Francesco Bianchini, il cui rientro da Verona era previsto proprio in quel mese. Nonostante il prelado avesse infine annullato il viaggio, i "festeggiamenti" si tennero ugualmente. Per quanto riguarda le pubblicazioni curate dagli Arcadi (a spese della colonia), seguendo il costume pastorale della raccolta di componimenti, si citano alcuni esempi: *Nelle nozze della figlia di Flaminio Branzonio e di Erminia Meladia*, Verona, J. Vallarsi, [L'anno IV dell'Olimpiade. DCXXVI] [1725-28], per celebrare le nozze della figlia del Conte Bertoldo Pellegrini col Conte Gabriello Tadini. E ancora i *Componimenti recitati da un'adunanza di cavalieri nel terminare il reggimento di sua eccellenza Gio. Tomaso Mocenigo Soranzo capitano di Verona*, Verona, G.A. Tumermani, 1728, i *Componimenti poetici per il pubblico ingresso di S.E. il Sig. Cav. Fra Alessandro Conte di Burri per la sacra ed eminentissima religione gerolosimitana ricevitore appresso la Serenissima Repubblica di Venezia*, Verona, A. Targa, 1737, fino a chiudere, nella seconda metà del secolo con *In morte di Condè cane da caccia del nobil signor marchese Giovanni Sagramoso: poetici componimenti*, Verona, D. Ramanzini, 1765.

greggi da guidare a gli usati pascoli, ma né meno capanne da ricovrare; tanta è la desolazione di quelle infelici campagne⁵²⁷.

L'interesse per la poesia amorosa venne presto scalzato da altri progetti di più ampio respiro. Secondo i resoconti dell'epoca, lo stesso marchese trasformò progressivamente le adunanze in seminari di studio con cadenza settimanale, durante i quali si recitavano sì "componimenti ingegnosi in prosa ed in versi", ma anche dissertazioni su passaggi della Scrittura (in greco e in ebraico), argomenti filologici, storici, filosofici, teologici e scientifici⁵²⁸. Senza mezzi termini, al custode generale Giovan Mario Crescimbeni scriveva infatti:

Quanto alla nostra Colonia non so che dirvi, se non che la teniate per illegittima, e più non vi pensiate. Per quanto io faccia, non posso ridurne tre o quattro a prendervi affetto. Sappiate che questa è una città dove si ride profusamente di chi mostra genio a qualche studio. Non vi è da molti anni pur un libraro, in città di 50 mila persone. Non posso dirvi altro, se non ch'io son già stanco di accudirvi [...]⁵²⁹.

Tra le nuove iniziative vi fu dunque il *Giornale de' Letterati d'Italia*, frutto della collaborazione con il padovano Antonio Vallisneri (1661-1730) e il veneziano Apostolo Zeno (1668-1750), quest'ultimo destinato a esserne il redattore principale almeno fino al 1717, anno in cui fu chiamato alla corte viennese di Carlo VI. Uscito nei primi mesi del 1710 dopo quasi un biennio di gestazione, il foglio (con cadenza trimestrale fino al 1724) s'inseriva sul solco di alcune precedenti esperienze italiane già collaudate, benché di breve durata, come il *Giornale* romano dell'abate Francesco Nazzari (1668-1679), contemporaneamente attivo nella "variante" redazionale di Giovanni Giustino Ciampini (1675-1681) e di Francesco Maria Vettori (1681-1683)⁵³⁰. Non si dimentichi inoltre di citare – per i decisivi influssi che il suo fondatore eserciterà sul nostro – l'omonimo periodico diretto dall'erudito di scuola maurina Benedetto Bacchini, inizialmente con sede centrale a Parma e dal 1692 trasferitosi a Modena (uscito a cadenza irregolare tra il 1686 e il 1695)⁵³¹.

⁵²⁷ G. M. Crescimbeni, *L'Arcadia del Can. Gio. Mario Crescimbeni custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino*, Roma, A. de Rossi, 1708, p. 23. Sulla questione si veda anche A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese*, cit., pp. 15-18 e A. Franceschetti, *L'Arcadia veneta*, cit., pp. 162-170.

⁵²⁸ G. Benzoni, *Scipione Maffei e il mondo delle Accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 252-253.

⁵²⁹ La lettera, conservata presso la Biblioteca comunale di Forlì "Aurelio Saffi" (in *Autografoteca Piancastelli*) è citata in G. P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, 1992, p. 78, nota 17.

⁵³⁰ Sulle motivazioni della nascita a Roma di un *Giornale*, e suoi sviluppi si veda V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Roma-Bari, 5 voll., 1976-1980, vol. I, 1976, pp. 71-89. Non poco dovettero influire gli *Atti* dell'Accademia fiorentina del Cimento, iniziati nel 1667.

⁵³¹ *Ivi*, pp. 89-106. Nel *Giornale de' Letterati d'Italia* (XXXIV, 1723, pp. 295-319) il benedettino racconta dei suoi esordi giornalistici, stimolati dalla conoscenza di Jean Mabillon e Michael Germain – ospiti in Italia – e del carmelitano Gaudenzio Roberti, bibliotecario del duca di Parma. Solo nel corso del primo anno fu garantita la periodicità mensile. L'esperienza generale di questi periodici proliferò, seppur con risultati eterogenei, anche in altre città italiane del centro-nord, come Venezia (tra il 1671 e il 1689, prima ancora della redazione veronese-padovana-veneziana), Ferrara (1688-89) e Forlì (1701-10). L'apporto fiorentino del Fabroni è invece più tardo (1742-45) e sarà continuato dai professori dell'Università di Pisa per un ventennio, dal 1771 al 1796. Si veda anche G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VIII, parte II, vol. IV, Venezia, 1796, pp. 398-40. A Venezia inoltre, nel 1696, prendeva avvio l'esperienza della *Galleria di Minerva* (inizialmente animata da Apostolo Zeno, nominato segretario dell'omonima Accademia), il cui organizzatore, Girolamo Albrizzi, subordinò le scelte culturali alle

Alla base di tali coeve esperienze letterarie vi era un'esigenza condivisa di costruire un mercato di idee in grado di valicare i confini politici e linguistici, unitamente alla volontà di accordarsi con l'Europa "pensante" e dare nuova linfa alla cultura peninsulare. Nella coscienza dei contemporanei la figura del giornalista si andava così discostando da quella del semplice gazzettiere incaricato alla raccolta di notizie – per lo più politiche – da diffondere quasi esclusivamente a scopo di lucro (tanto da coincidere spesso con il libraio-tipografo). La principale funzione di questi *Giornali Letterari* era piuttosto quella di dare "l'avviso e l'estratto dei nuovi libri che vanno uscendo alla luce, opere che quando siano affidate a persone in ogni genere di erudizione versate, libere dallo spirito di partito, né facili a soggettarsi alle lusinghe del favore e dell'oro, sono di tal vantaggio alla letteraria repubblica, che poche altre possono paragonarsi"⁵³².

Dunque, in concomitanza col formarsi di un'opinione pubblica in grado di valorizzare i contenuti dei testi, si puntava altresì a colmare, in seno alla cosiddetta "Repubblica delle Lettere", l'ingiusta assenza italiana, erroneamente identificata nel solo pletorico gusto barocco sin dai tempi dell'*Art poétique* del Boileau (Paris, Thierry, 1674) e de *La manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit* del Bouhours (Paris, Mabre-Cramoisy, 1687).

L'allineamento internazionale sembrava quasi compiuto; tra gli indiscussi modelli esteri c'erano infatti il *Journal des Sçavants* di Parigi, sorto nel 1665 su iniziativa di Denis de Sallo (Sieur d'Hédouville) all'ombra del regno di Luigi XIV, e le coeve *Philosophical Transactions* della Royal Society⁵³³. Nuova consapevolezza al genere era derivata, in seconda battuta, dagli *Acta eruditorum lipsiensium* di Otto Mencke (1682-1782)⁵³⁴ e dalle *Nouvelles de la république des lettres* (1684-87) del francese Pierre Bayle, "il primo a rompere la neutralità sempre più fittizia in cui si dovevano organizzare le recensioni per i dotti"⁵³⁵, affermando l'esigenza della critica intellettuale e del giudizio. A continuarne l'attività fu Basnage de Beauval con i ventiquattro volumi dell'*Histoire des ouvrages des sçavants* (1687-1709)⁵³⁶. Fondamentale era stato inoltre

ragioni del mercato. Senza alcuna stabile periodicità il giornale uscì fino al 1717; pur presentandosi come il prodotto di un'eponima accademia, esso non godette di grande stima presso gli intellettuali, che lo consideravano piuttosto un mero catalogo di edizioni (la gran parte albrizziane), senza alcun tipo di cernita qualitativa.

⁵³² G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 399.

⁵³³ Per una bibliografia specifica si veda H. Cocheris, *Histoire du journal des savants depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Paris, 1860; T. Birch, *The history of the Royal Society of London for improving of natural knowledge, as a supplement to The Philosophical Transactions*, 4 voll., London, 1756-1757. G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 72: "Nasceva così nell'Europa degli anni Sessanta un nuovo genere letterario, fortemente differenziato dalle gazzette e destinato a grande fortuna. L'interlocutore, il pubblico del nuovo giornale era in genere il letterato, inteso nell'accezione complessiva e totale che conserverà fino al tutto il '700".

⁵³⁴ H. Leaven, *The "Acta Eruditorum" under the editorship of Otto Mencke (1644-1707). The history of an international learned Journal between 1682 and 1707*, Amsterdam, 1990. Sulla specificità del caso tedesco cfr. V. Castonovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., pp. 90-91. Qui la mancanza di un referente "ingombrante", come lo Stato o la Chiesa, ne favorirono l'internazionalismo, garantito peraltro dall'utilizzo del latino.

⁵³⁵ V. Castonovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 91.

⁵³⁶ H. Bots, L. van Lieshout, *Contribution à la connaissance des réseaux d'information au début du XVIIIe siècle: Henri Basnage de Beauval et sa correspondance à propos de l'«Histoire des ouvrages des savans», 1687-1709: publication annotée de quelque cent lettres et index thématique et analytique*, Amsterdam, 1984.

l'apporto olandese di Jean Leclerc, declinato in tre distinte collezioni di periodici: la *Bibliothèque universelle et historique* (in 26 voll., Amsterdam, 1686-93), la *Bibliothèque choisie* (27 voll., Amsterdam, 1703-1713) e, infine, la *Bibliothèque ancienne et moderne* (29 voll., L'Haye, 1714-27)⁵³⁷. Rispetto al collega Bayle, che aveva segnalato principalmente testi in lingua francese o latina – trascurando quasi del tutto i prodotti italiani – il teologo arminiano aveva garantito più ampi confini alla “repubblica delle lettere”, entro cui la valutazione positiva dell'opera coincideva con il suo stesso inserimento nel numero in stampa. A fronte dell'impostazione sostanzialmente laica dei giornali citati sinora, si distingueva, dal 1701, il *Journal de Trévoux* (città della Borgogna), ovvero le *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*. Si trattava di una meditata controproposta “religiosa” voluta dal duca Du Maine (che mise a disposizione la sua stamperia), gestita – almeno fino al 1762 – dai padri gesuiti del collegio parigino Louis le Grand, in risposta al pericolo della diffusione giansenistica e in polemica col nascente razionalismo⁵³⁸.

Questo dunque il *background* di riferimento per la nascita del più importante giornale italiano della prima metà del secolo, volto a scardinare la presunta superiorità francese, presentata, soprattutto nell'abile operazione gesuitica, come unica legittima erede della grande tradizione umanistica (contro la supposta “degenerazione” dilagante in Italia)⁵³⁹.

Già sede del *Giornale veneto de' letterati*, della *Pallade veneta* e della *Galleria di Minerva*, in virtù di una neutralità politica – a fatica difesa – quale garanzia di un'autonomia *tout court*, Venezia rappresentava ora il cardine ideale per la nuova operazione di riscatto intellettuale. I tre redattori (autofinanziati)⁵⁴⁰ erano mossi non tanto da intenti commerciali (evidenti per la *Pallade veneta* e la *Galleria di Minerva*) quanto piuttosto da profonde motivazioni morali e civili, che avrebbero dovuto essere diffuse in un mercato librario con una rete di distribuzione nazionale e internazionale già ben sviluppata. Lo “zoccolo duro” dei collaboratori – tutt'altro che compatto al suo interno – proveniva soprattutto dallo *Studium* patavino ed esprimeva un'impostazione laica di fondo, benché non mancassero eccezioni più

⁵³⁷ M. Iofrida, *Note sul pensiero teologico e filosofico di Jean Leclerc* in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, s. III, vol. IX, 4, 1979, pp. 1497-1524. V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 119: “Il Leclerc non aveva chiamato a caso “Bibliothèques” i suoi periodici. I suoi estratti non avevano semplicemente il compito di informare il lettore, rinviandolo alla lettura del libro. E neppure sono già la critica, che dà per scontato nel pubblico la lettura del libro di cui parla. Le “Bibliothèques” e i loro estratti hanno in qualche modo la pretesa di sostituire il libro per il lettore”.

⁵³⁸ Per una più approfondita contestualizzazione storica e culturale si vedano C. Sommervogel, *Table Méthodique des Mémoires de Trévoux (1701-1775) précédée d'une notice historique*, 2 voll., Parigi 1864-65; A. Desautels, *Les “Mémoires de Trévoux” et le mouvement des idées au XVIII^e siècle. 1701-1734*, Roma, 1956. Nel 1762 i gesuiti subirono l'espulsione dalla Francia e il periodico, dal 1768 assunse il nome di *Journal des sciences et des beaux-arts* (fino al 1782) con un carattere più divulgativo.

⁵³⁹ V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit. Una panoramica sulla situazione veneta si trova anche in G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 103-124 e M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, 1962.

⁵⁴⁰ M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, cit., p. XIII; l'investimento iniziale fu di cento ducati di capitale per ciascun redattore. A questo si aggiunsero, nel tempo, ben ottocento associati in grado di garantire un attivo costante. Ne è testimonianza una lettera scritta dal Maffei a Jacopo Maria Paitoni (14 maggio 1750) in cui afferma che “il *Giornale* a tempo del signor Apostolo rendeva 1000 ducati e anche 1200 l'anno”. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, 2 voll., Milano, 1955, vol. II, p. 1271.

spiccatamente ecclesiastiche, rappresentate *in primis* da Pier Caterino Zeno e Giusto Fontanini. Alla base vi era una ripartizione di competenze che poteva garantire una specializzazione di settore: ai fratelli Zeno i saggi di belle lettere, di erudizione e di storia, al Maffei le scienze legali, al Vallisneri scritti di medicina, al Morgagni di anatomia, a Poleni e Zandrini questioni di matematica e fisica, al Fontanini l'erudizione sacra e la diplomatica⁵⁴¹. La struttura bipartita del giornale era ovviamente sbilanciata – come suggeriva già il titolo – a favore dell'apporto italiano (articoli, estratti, memorie, viaggi), mentre uno sguardo più ampio era contenuto nell'appendice delle *Novelle letterarie*, dedicata indistintamente ai contributi di città italiane ed europee, in un “*do ut des*” di stimoli entro i labili confini della Repubblica delle Lettere⁵⁴². L'entusiasmo per questa iniziativa che “novellamente l'Italia desta, ed infiamma”⁵⁴³ animava l'introduzione al primo numero scritta proprio dal veronese, che accompagnerà la redazione fino agli anni Trenta (pur staccandosene in parte, per dissidi col Fontanini, già dal 1713)⁵⁴⁴.

Da un punto di vista professionale il triennio a seguire (1710-1713) segnò una rapida “*escalation*” di fama, riconoscibilità e credito per il nostro; il che non avvenne certo senza qualche polemica, soprattutto da parte dell'*intelligenza* ecclesiastica e nobiliare, anche scaligera.

S'inanellarono infatti a ritmo serrato una serie di intuizioni e pubblicazioni, che fecero echeggiare il nome del marchese nei principali poli culturali italiani: Firenze, Roma, Torino,

⁵⁴¹ A questa schiera di studiosi veneti si aggiunse, stradafacendo, una considerevole quantità di collaboratori da tutta Italia: da Milano Antonio Minuttillo e padre Stampa, da Modena non poteva mancare il Muratori, da Parma Pier Della Rosa e Salvino Salvini, da Firenze Francesco Antonio Marmi e l'abate Casotti, da Lucca Matteo Regoli, da Siena Girolamo Benevoglianti, da Roma Giambattista Zuanelli, da Napoli Matteo Egizio, da Palermo il canonico Antonino Mongitore. V. Castonovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 129; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 107; M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. XIII-XIV; M. Cuaz, *Giornali e gazzette in Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/1 *Il Settecento*, 1985, pp. 113-129.

⁵⁴² [S. Maffei], *Giornale de' Letterati d'Italia. Tomo primo*, Venezia, G.G. Hertz, 1710, p. 55: “[...] In questo modo agli eruditi Oltramontani riuscirà l'Opera di maggiore curiosità; e per quegli Italiani che delle cose straniere prendon diletto, a niun patto avrebbersi potuto fare in maniera, che senza leggere alcuno de' Giornali forastieri, da questa sola fatica ne ricevessero piena e bastevole informazione”.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 3. Il Maffei si rivolge a Ferdinando III de' Medici, considerato regnante illuminato in grado di “investire” in cultura e dipinto quale degno erede della tradizione medicea. La scelta del dedicatario aveva indubbiamente uno scopo finanziario, ma serviva anche ad accentuare l'ambizione extra-regionale del nuovo periodico. Tuttavia il Granduca non contribuì mai alle spese per la pubblicazione né del *Giornale* né della *Scienza Cavalleresca* (per la quale Scipione aveva chiesto appoggio), come apprendiamo dalle lettere sconolate scritte dal marchese al Vallisneri il 29 marzo e il 17 aprile 1710. Si veda S. Maffei, *Epistolario*, cit., I, pp. 47-50 (nn. 36 e 38).

⁵⁴⁴ Il *Giornale* continuerà fino al 1740 (per un totale di quaranta tomi e tre volumi di *Supplementa*). Nell'*Introduzione* al primo volume, il Maffei delineava con grande lucidità le problematiche della situazione italiana, ove “i fervidi ingegni [...] difficilmente sanno ridursi a quell'assidua fatica in cui tanto vagliono altre nazioni” (*Ivi*, p. 57). Ribadisce infatti “che là dove negli altri luoghi gli uomini dati agli studj, son d'ordinario in pieno arbitrio di consacrare ad essi la loro vita; in Italia quell'ordine appunto di persone, che di sode cognizioni più si fornisce, e che più del sapere abbisogna, involto sempre nelle gravose incombenze delle Dignità, o nelle assidue convenienze della Corte, o nelle continue occupazioni di Governo, agio non ha in verun modo di compilare volumi, e di dar nome alle stampe” (*Ivi*, p. 58). Oltre all'impossibilità per lo studioso di dedicarsi interamente allo studio, egli insiste anche sulla lentezza dei contatti fra le diverse realtà della penisola. La rivista intendeva dunque farsi voce e strumento per una tempestiva informazione letteraria, in grado di intercettare esigenze di rinnovamento rispetto alle controposte ultramontane. Va detto che l'*Introduzione* non è firmata, ma l'attribuzione al veronese è confermata da una lettera scritta da Apostolo Zeno ad Anton Francesco Marmi (5 ottobre 1709), contenuta in A. Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi*, 6 voll., Venezia, F. Sansoni, 1785, vol. II, p. 28.

Verona, Modena. Sul successo del *Trattato della Scienza chiamata cavalleresca* (revisione del 1710 della prima bozza del 1704) già si è detto; l'*ars destruens* che contraddistingue il suo atteggiamento critico lo portò l'anno seguente (1711), durante un soggiorno presso la corte del duca Vittorio Amedeo II, a contestare le valutazioni del teologo protestante Christoph Matthias Pfaff su alcuni frammenti di Sant'Ireneo, da lui considerati – a buon diritto – apocrifi⁵⁴⁵. La stessa sorte spettò al cosiddetto Ordine Costantiniano, considerato allora il più antico ordine religioso cavalleresco (le cui origini venivano fatte risalire ai tempi della battaglia sul ponte Milvio). Ereditato il gran magistero nel 1697 dal presunto ultimo membro della famiglia imperiale dei Comneno (Giovanni Andrea Angeli, residente a Venezia), il duca di Parma Francesco Farnese aveva visto ratificato tale “contratto di cessione” sia dal papa che dall'imperatore (1699), istituendo così la sede presso la chiesa di Santa Maria della Steccata (da lì ribattezzata “chiesa magistrale”)⁵⁴⁶. Nonostante questi illustri avalli istituzionali, nel *De fabula Equestris Ordinis Constantiniani* (Tiguri [ma Parigi], 1712)⁵⁴⁷ il veronese ne scardinava le basi, definendole chiacchiere, bugie – “favole” per l'appunto – legate a un documento preparato ad arte (e pagato a caro prezzo): a tutti gli effetti, un falso storico. Non stupisce dunque che il trattatello sia stato tacciato di calunnia nei confronti dell'autorità papale e in seguito sia finito nell'*Indice* causandogli non pochi intoppi. Il Maffei, che nella fase redazionale aveva goduto dell'appoggio del Fontanini e del Montfaucon – entrambi in Francia – chiamati a curarne l'edizione (a spese del marchese, per tramite del Querini), si ritrovò ad affrontare l'anatema del papa quasi completamente da solo. Nessun aiuto o difesa ricevette infatti dall'erudito friulano, con cui raggiunse un profondo punto di rottura. Invano si oppose l'amico Prospero Lambertini (futuro pontefice), proprio in quegli anni sostituito nel compito di relatore da Monsignor Dandini, che stilò un resoconto alquanto sfavorevole, condannando l'opuscolo come irrispettoso nei confronti dell'autorità religiosa. Il marchese, intimato a ritirare ogni copia dal mercato, arrivò

⁵⁴⁵ La falsificazione dei frammenti editi da Pfaff fu definitivamente accertata da A. Harnak, *Die Pfaff'schen Irenäus-Fragmente als Fälschungen Pfaff's nachgewiesen: Miscellen zu den apostolischen Vätern, den Acta Pauli, Apelles, dem Muratorischen Fragment, den Pseudocyprianischen Schriften und Claudianus Mamertus*, Leipzig, 1900, citato in G. P. Marchi, *Un italiano in Europa*, cit., p. 20. Cfr. G. Mercati, *Il frammento maffeiano di Nestorio e la catena dei Salmi d'onde fu tratto*, Città del Vaticano, 1950. Alla base dell'operazione del Pfaff stanno forse motivazioni di conciliazione ecumenica, dal momento che uno dei due brani poteva essere utilizzato per mettere in discussione l'antico rito della comunione al corpo e sangue di Cristo. A tal proposito Maffei scrive una *Lettera [...] al Reverendiss. P. Abate Bacchini sopra i Frammenti Greci dati in luce nel tomo XVI del Giornale de' Letterati d'Italia e ristampati ora in Olanda col nome di S. Ireneo* (datata: Verona, 30 aprile 1716).

⁵⁴⁶ Sulla questione M. Turchi, *Origini, problemi e storia dell'Ordine costantiniano di San Giorgio di Parma*, Parma, 1983, pp. 51-64.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 86. La data apposta alla fine della lettera (indirizzata all'erudito olandese Gisberto Cupero) è il 13 agosto 1711 (“*Veronae, idibus Augusti anni 1711*”). Attraverso un concatenarsi serrato di argomenti, Maffei intendeva infatti dimostrare come la vera origine degli ordini equestri risalisse ai tempi delle crociate, e non all'età costantiniana; nessun valore dovevano avere per lui i brevi pontifici qualora non poggiassero su condizioni verificate, tanto più se riferiti a questioni non direttamente legate alla fede e alla morale. Si vedano T. Coppelli, *Scipione Maffei e il Duca Francesco Farnese e l'Ordine Costantiniano con documenti inediti*, in “Nuovo Archivio veneto”, n. s., a. VI, 1906, vol. 12, 91-137; M. Sterzi, *Attorno ad un'operetta del marchese Scipione Maffei messa all'Indice. Da documenti inediti in A. Vittorio Cian: i suoi scolari dell'Università di Pisa: 1900-1908*, Pisa, 1909, pp. 141-165; L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei. Notizie ed appunti*, in *Studi Maffeiiani*, cit., pp. 669-752, pp. 674-680; F. Ruffini, *L'Ordine Costantiniano e Scipione Maffei*, in “Nuova Antologia”, s. VI, 314, 1924, vol. 236, pp. 130-156; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 30.

addirittura a pagare, per ogni testo, il doppio del valore iniziale e a consegnare ben cinquanta esemplari ad Antonio Conti, consigliere del duca, come atto di pubblica ammenda⁵⁴⁸.

Del resto, il suo *modus operandi* orientato a un'analisi razionale e non preconcepita dei fatti si basava sullo studio diretto di manoscritti, codici e iscrizioni (nei confronti dei quali dissimulava una certa modestia) ed era destinato, anche per questo, a numerosi altri scontri.

La breve esperienza sabauda del 1711, culminata nella *Relazione sulla Biblioteca ducale* diretta allo Zeno⁵⁴⁹, aveva mosso certamente il marchese a nuove indagini, nella convinzione – sempre più radicata – che anche la sua città natale avrebbe dovuto dotarsi di una degna “libreria” pubblica. Essa rappresentò dunque uno snodo decisivo per la maturazione di una personale consapevolezza intellettuale, considerate le successive vicende che lo videro protagonista. Il fascino esercitato dai codici della biblioteca di Vittorio Amedeo accompagnò infatti il suo rientro a Verona, fomentando in lui una nuova ansia euristica.

Date siffatte premesse, il più sorprendente contributo maffeiano allo svecchiamento del *background* culturale e letterario scaligero prese le mosse a partire dall'ottobre del 1712⁵⁵⁰.

Fu proprio in quel mese infatti che l'ostinata ricerca dei codici capitolari, dati per persi anche dalle voci più autorevoli nel settore, ebbe il suo felice epilogo. La portata della scoperta di tale “segreto oscuro ripostiglio, dove giacea [...] sepolto tanto tesoro”⁵⁵¹ – per usare le parole del

⁵⁴⁸Nella demolizione del diploma (che, a suo dire, ridicolizzava l'Italia intera) il marchese si era cautelato attraverso alcune lodi – di convenienza – nei confronti della casata Farnese. Tuttavia esse non furono sufficienti a contenere l'ondata di sdegno dei duchi di Parma che travolse letteralmente il veronese, il quale non si aspettava tali ripercussioni. La questione divenne infatti più grave del previsto, dato che l'inimicizia di un sovrano avrebbe potuto generare un effetto “domino” sulle potenziali protezioni da parte di altri. Ricordiamo che il Maffei già a quegli anni aveva avuto contatti con il Duca di Savoia, il Duca di Mantova, il Granduca di Toscana, l'Elettore di Baviera, il re di Danimarca Federico IV (in visita a Verona nel 1708). Il marchese si dimostra disposto a comperare tutte le copie del testo incriminato, già stampato a sue spese, “perché ci va del mio onore, e ci può andare della mia vita” (S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 194-195 (lettera ad Antonio Conti del 15 luglio 1714). Che fosse consapevole di qualche pericolosa congiura non sappiamo ma, come riporta lo stesso Garibotto (da una scheda dell'abate Santi Fontana scritta in data 13 marzo 1822 e conservata in Capitolare), pare che al duca Filippo fosse stata davvero avanzata la proposta – infine rifiutata – di uccidere lo scrittore. Lo si apprenderebbe da alcune lettere allora di proprietà del conte Girolamo Asquini di Udine, acquistate in occasione dello smembramento e della vendita dell'archivio Farnese durante gli anni della rivoluzione francese. Sulla vicenda G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 22; G. P. Marchi, *Un italiano in Europa*, cit., pp. 20-21; L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 675. Sul ruolo del Querini che avrebbe consegnato al duca di Parma in persona le lettere inviategli dal marchese a proposito della stampa del trattato (oggi conservate nel fondo farnesiano dell'Archivio di Stato di Napoli) si veda M. Sterzi, *Attorno ad un'operetta del marchese Scipione Maffei messa all'Indice*, cit., pp. 141-166.

⁵⁴⁹ La *Relazione sulla Biblioteca ducale di Torino*, fu a sua volta pubblicata per volontà dello Zeno nel “Giornale de' Letterati” col titolo di *Succinta notizia dei manoscritti che si conservano nella Regia Libreria di Torino*. Si veda il “Giornale de' Letterati”, II, tomo VI, [1711] pp. 449-485.

⁵⁵⁰ L'anno della scoperta è stato oggetto di un interessante dibattito e per molto tempo è stato posticipato al 1713. Tale data sembrerebbe desumibile dalle dichiarazioni ufficiali dello stesso Maffei, sia nella prefazione delle *Complexiones* di Cassiodoro del '21 (in cui dichiara essere trascorsi già otto anni dal rinvenimento del codice) sia, in seguito, nella *Verona illustrata* (Verona, 1732, *Parte terza*, pp. 451-466) e nelle *Osservazioni letterarie* (Verona, 1737, I, p. 43). Nella descrizione proemiale alla *Bibliotheca Veronensis Manuscripta* (Biblioteca Capitolare, ms. DCCCCLXI, f. I) scritta a mano dal marchese, egli fa riferimento al mese di ottobre, pur correggendo più volte l'indicazione dell'anno; a sciogliere ogni dubbio sembra essere tuttavia una lettera scritta ad Angelo Maria Querini il 9 dicembre 1712, ove già si parla di “antichi codici [...] qui scoperti e dimostrati” (S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 102-103). Si veda G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale. La prefazione alle Complexiones di Cassiodoro (1721)* in id., *Un italiano in Europa*, cit., pp. 35-60, p. 46.

⁵⁵¹ G. B. C. Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, Verona, 1888, p. 25.

Giuliani – è direttamente proporzionale alla fama dei manoscritti in questione, studiati e citati con ammirazione per tutto il XV e XVI secolo. Beninteso, le origini della biblioteca erano molto più antiche, ancorabili addirittura all'arcidiaconato del Pacifico (morto nell'846) secondo l'accreditata ricostruzione del Panvinio⁵⁵²; tuttavia, ai tempi del Maffei (e da almeno un secolo), di questi preziosi testi sembrava non fosse rimasta alcuna traccia, tanto da essere ignorati sia dall'abate Ughelli nell'*Italia sacra* (1653), sia da Jean Mabillon nel *Museum Italicum* (1687-89), sia da Bernard de Montfaucon nel *Diarium Italicum* (1702), tutti concordi a proposito di una loro irrimediabile perdita.

Il miglior resoconto del ritrovamento – benché di parte – si legge ancor oggi nell'appassionata prefazione alle *Complexiones* di Cassiodoro, pubblicate solo nel 1721, e considerata a buon diritto dal Marchi una vera e propria “autobiografia intellettuale”⁵⁵³. Scrive, quasi in confidenza, il Maffei:

Ecco come si verificò l'occasione che diede l'avvio alla ricerca e portò alla scoperta. Più di una volta avevo avuto con degli amici uno scambio di idee intorno agli “Itinerari Italiani” (a quelle opere cioè che passano in rassegna tutte quelle cose che in ciascuna città sian ritenute assai rare e maggiormente degne di osservazione), per mezzo dei quali son soliti informarsi [...] quasi tutti coloro che dall'estero si recano a visitare l'Italia. Mostravo come in quel genere di scritti fossero incorsi in errori non solo uomini di ultimo piano, abituati per lo più a copiare l'uno dall'altro, ma anche talvolta personaggi assai ragguardevoli e forniti di cultura letteraria: sia presentando notizie oltremodo diverse dalla realtà delle cose, sia illudendosi che una qualsiasi persona, trattenendosi pochi giorni in una città, fosse in grado di perfezionare la cognizione delle cose che in essa città son degne di nota. [...] Aggiungevo tuttavia, che di tutto questo si doveva dar la colpa non tanto a questi compilatori di guide, quasi tutti forestieri, quanto alla nostra trascuratezza, alla pigrizia e – devo dirlo? – talvolta anche alla inettitudine e alla stupidità dei nostri concittadini, moltissimi dei quali, dal momento che ignorano o si ridono di tutto ciò che riguarda la conoscenza di fatti e circostanze, hanno bisogno, per accorgersi delle testimonianze del passato che abbiamo sotto gli occhi, che dalle più remote contrade venga chi le cerchi e le illustri. Prendendo spunto da queste considerazioni, alcuni giovani di grandissimo ingegno, che erano legati a me da molta familiarità, cominciarono a pregarmi con viva insistenza affinché, per quanto riguarda Verona, non mi sottraessi al compito di preparare un'operetta in cui, per comodità sia dei forestieri sia dei concittadini, tentassi di passare in rassegna e di spiegare tutte le cose degne di essere raccontate. Mentre meditavo questo lavoro, essendomi proposto di segnalare anche i più insigni e i più rari tra i codici manoscritti e antichi documenti conservati presso di noi, mi venne subito in mente la menzione dei codici capitolari, che talora mi era capitato di incontrare presso parecchi scrittori; e malgrado che in città tutti condividessero l'opinione, tramandata anche dai nostri vecchi, che di quell'antichissima biblioteca non rimanesse nulla di nulla, tuttavia mi recai nel chiostro della chiesa cattedrale, al fine di visitare il luogo nel quale un tempo si trovava, e per vedere se non vi fossero almeno i vecchi scaffali. Mentre invano cercavo dappertutto, fui informato da parecchie persone pratiche che niente risultava dell'ubicazione della biblioteca, e che degli scaffali non era stato visto o sentito niente, né in quel tempo né a

⁵⁵² Sull'antica fama della biblioteca O. Panvinio, *De Urbis Veronae viris doctrina et bellica virtute illustribus*, Verona, 1621, p. 24; la questione viene discussa dallo stesso Maffei nella prefazione alle *Cassiodori senatoris Complexiones*. Si confronti la traduzione in G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 51. Si veda anche G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 155. Sulla biografia del Pacifico si rimanda invece a G.B. Pighi, *Cenni storici sulla chiesa veronese*, Verona 1980, vol. I, p. 197-205.

⁵⁵³ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., pp. 35-60. S. Maffei, *Cassiodori senatoris complexiones in Epistolas et Acta Apostolorum et Apocalypsin e vetustissimis Canoniconum Veronensium membranis nunc primum erutae*, Firenze, 1721. Sul ritardo della pubblicazione si rimanda al cap. 2.2.2.

memoria dei vecchi⁵⁵⁴.

L'occasione della scoperta fu dunque la compilazione di un testo dal carattere periegetico atto a colmare gli errori perpetrati da coloro che si erano interessati della storia della città, sia foresti (in parte giustificati), sia conterranei (biasimati *in toto*). Tale lavoro, nato quasi più per volontà di sodali e amici – secondo la “dimessa” relazione del marchese – si misurò giocoforza con la questione dei codici del Capitolo, considerata oramai chiusa dagli stessi canonici, che si limitavano a ricordarne le nobilissime vestigia. Ma, ribatte il Maffei:

Non perciò desistetti ancora dal proposito; poiché infatti pensavo che la biblioteca sussisteva non solamente all'età di Guarino (che da essa aveva tratto alla luce i *Sermoni* di s. Zeno), e di s. Ambrogio Camaldolese (che nell'*Hodoeporico* la definisce «celeberrima» e che in essa ammirò «libri di mirabile antichità»), ma che di essa all'età di Panvinio «c'erano ancora tracce» cospicue, e anche all'età di s. Carlo (che Paolo Manuzio in lettera di dedica loda per aver restaurato il testo di s. Cipriano, «dopo aver fatto venire da Verona un codice di insigne vetustà»), mi sembrava incredibile che non se ne fosse salvata qualche reliquia⁵⁵⁵.

Come in un vero romanzo d'avventura, entrò a questo punto “in scena” un personaggio senza il quale probabilmente la scoperta non sarebbe avvenuta, nonostante le intuizioni del letterato; si tratta dell'abate Carlo Carinelli (1640-1721), a quei tempi responsabile dell'archivio e della biblioteca, indicato dallo stesso marchese “fra i canonici più ragguardevoli, per conoscenza della storia locale e per amore dell'antichità”⁵⁵⁶. A lui Scipione rivolse sistematiche richieste di aiuto, perché “frugasse in tutti gli armadi, nelle casse, nelle scansie, e guardasse se mai si rinvenisse qualche reliquia di quei codici”⁵⁵⁷. Fu dunque grazie alla disponibilità e determinazione di questo erudito – il quale aveva accesso diretto a ogni angolo dell'istituto – che l'indagine poté finalmente sciogliere un enigma secolare. Tornando al prologo delle *Complexiones* e alla narrazione della vicenda in soggettiva maffeiana, apprendiamo che:

Dopo pochi giorni lo [Carlo Carinelli] vidi arrivare lieto in viso: sperava, disse, che si sarebbe potuto scoprire qualcosa in un nascondiglio, che desiderava fosse esplorato da entrambi. Subito mi affrettai verso le case dei Canonici, e lo seguii in una stanza semibuia, in cui mi mostrò un armadio assai alto, zeppo di atti cancellereschi, sopra la cui cimasa spuntavano alla vista certe vecchie carte e copertine lignee di libri, gettate là sopra come rifiuti. Fatta subito venire una scala, e appoggiatala, salgo, insofferente di indugi; e mi accorgo che la sommità dell'armadio non era chiusa con delle tavole, ma scoperta e cava, in maniera tale che veniva ivi a formarsi una specie di ampia cassa. Dopo aver gettato da parte un mucchio di quisquiglie e di rottami, vedo che tutta la cavità è piena di codici, stupefatti, credo, per l'inconsueta luce del giorno che non avevano visto da un immemorabile spazio di tempo. E che codici, Dio immortale! [...] Perdevo quasi il senno e i sensi per lo stupore, e mi sembrava di sognare stando sveglio, dal momento che sapevo che uno o due codici di quell'antichità bastano talora a dar fama e lustro a biblioteche reali⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ *Ivi*, pp. 46-48.

⁵⁵⁵ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., pp. 48-49.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 49. Al Carinelli il Maffei dedicherà alcune righe anche nella *Verona illustrata*, (1731, parte II, p. 476). Per un profilo biografico G. Sandri, *Il canonico Carlo Carinelli e le sue fonti archivistiche*, in “Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona”, s. V., v. XIX (CXIX), 1941, pp. 289-314.

⁵⁵⁷ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 49. Continua il Maffei: “[...] per me, gli dicevo, avrebbe avuto valore perfino la loro polvere.”

⁵⁵⁸ *Ivi*, pp. 49-50.

A rimarcare il carattere straordinario e improvviso del ritrovamento è l'aneddoto tramandato da Ippolito Pindemonte (1753-1828); riporta il poeta veronese che il Maffei “fuor di sé per la gioia, s'alzò, uscì di casa, e in veste da camera, berretta e pantofole, alla Capitolare, trapassando non piccola parte della Città, si condusse”⁵⁵⁹.

La ragione del nascondiglio è presto detta; il succedersi delle traversie storiche e naturali aveva infatti indotto i membri del canonicato a occultare tali “libri di mirabile antichità”⁵⁶⁰ sin dai tempi dell'inondazione del 1574, che aveva colpito in particolar modo quell'area⁵⁶¹. Secondo la ricostruzione di Giuseppe Turrini spettò al lungimirante monsignor Agostino Rezzani, nel 1629-1630, l'idea di una temporanea collocazione dei codici sulla sommità cava dell'armadio ove verranno difatti ritrovati a distanza di decenni. L'obiettivo era quello di metterli preventivamente in salvo da eventuali razzie durante la guerra tra Venezia e il ducato mantovano, anche in vista di un nuovo futuro allestimento che però non fu mai realizzato, soccombendo lo stesso Rezzani sotto i colpi della terribile peste, di cui si è detto⁵⁶². Come spiega il marchese, una volta riportati alla luce “il canonico Carinelli ordinò che tutti i codici [...] fossero collocati e disposti in modo tale da consentirmi di studiarli; anzi, dopo qualche tempo, avendogli manifestato quel che meditavo [...] e sembrando a lui che si facesse l'interesse del Capitolo e si salvaguardasse nella maniera migliore la dignità della chiesa veronese, datone avviso a coloro ai quali allora la cosa poteva competere, mi affidò alcuni di questi manoscritti redivivi affinché li potessi studiare a mio talento, concedendo che fossero trasportati a casa mia”⁵⁶³. Proprio qui s'innesta uno dei perni più delicati della questione, non privo di risvolti “oscuri” per la sorte di alcune carte e senz'altro determinante per quanto concerne i rapporti diplomatici tra il Maffei e i canonici del Capitolo (Muselli *in primis*), detentori di diritto dei manoscritti.

Complice l'amico Carinelli, in un primo momento si pensò infatti che la ricompensa più naturale fosse di garantire “in esclusiva” lo studio dei testi allo stesso Maffei, animato da interessi d'erudizione e seriamente intenzionato ad amplificare la fama della biblioteca scaligera (la cosiddetta “nobil cava dei manoscritti”⁵⁶⁴), della chiesa veronese e, inutile nascondere, anche la sua personale. Come sappiamo dalle numerose testimonianze degli anni a seguire – ufficiali ed epistolari – la cosa scivolò presto di mano incagliandosi in una prolungata impasse che sarà deleteria per il *milieu* culturale, letterario (ed editoriale) della città.

⁵⁵⁹ I. Pindemonte, *Elogi de' letterati italiani*, 2 voll., Verona, 1825-1826, I, 1825, p. 76. Si veda anche G.B. Carlo Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, cit., p. 26 e riferimenti in nota (cfr. lettera all'abate Benedetto Bacchini).

⁵⁶⁰ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 48.

⁵⁶¹ G. B. C. Giuliani, *Scipione Maffei e la Capitolare Biblioteca di Verona: Discorso inaugurale della nuova stanza Maffeiana*, in “Rivista universale”, s. III, 8, 1868, pp. 213-236; G. Zivelonghi, *I manoscritti di Scipione Maffei nella Biblioteca Capitolare di Verona in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 463-492.

⁵⁶² G. Turrini, *La Biblioteca Capitolare di Verona*, cit., pp. 401-423; id., *Indice dei codici capitolari di Verona redatto nel 1625 dal canonico A. Rezzani*, Verona, 1965. A titolo compendiario, si rimanda inoltre al saggio di G. Zivelonghi, *I manoscritti di Scipione Maffei nella Biblioteca Capitolare di Verona*, cit.

⁵⁶³ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 50.

⁵⁶⁴ S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza. Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, J. Vallarsi-P. A. Berno, 1732, p. 464.

Dal libero accesso ai testi capitolari al privato prestito *sine die* il passo fu breve: il marchese ottenne infatti il permesso di trasportare nella propria abitazione alcuni di essi, per poterli leggere, tradurre e analizzare con maggiore comodità, senza limiti d'orario. Non fu tuttavia questo il principale nodo polemico, bensì l'eccessiva attesa per la pubblicazione dei risultati di tale studio, percepita dagli intellettuali del Capitolo con sospetto e indignazione. Del resto, dai primi febbricitanti giorni del rinvenimento all'uscita delle citate *Cassiodori [...] Complexiones*, allestite – secondo le parole dell'autore – in fretta e furia su insistenza (per non dire “minaccia”) di vari eruditi, erano passati ben nove anni, durante i quali la fama del marchese era progressivamente cresciuta, al pari di un certo discredito, ancor latente, ai danni dell'enclave del collegio canonico, implicitamente tacciato di aver ignorato per decenni la presenza di tale tesoro letterario, ancora *in situ*. In altre parole, a fronte di un'indagine che si stava forse dilungando troppo, senza risultati immediatamente tangibili, l'importanza della scoperta sembrava oramai adombrata dal profilarsi di un'immagine del Capitolo inerte e passiva, quasi alle dipendenze dello stesso Maffei.

Sorvolando – per ora – sulle conflittuali derive diplomatiche, resta fermo il fatto che all'indomani della scoperta le potenzialità della città scaligera crebbero notevolmente, sebbene convogliate – in taluni casi davvero accentrate – dalla personalità del marchese, la cui fama aveva ormai raggiunto i principali centri della penisola, da Roma a Torino, da Venezia a Bologna, da Firenze a Milano. Forte del nuovo materiale inedito e forse incoraggiato dai coevi progetti enciclopedici dei colleghi Zeno e Muratori nonché dall'attività del conterraneo Alecchi, egli pensò subito di ampliare un'idea già in cantiere, ovvero la *collatio* critica delle fonti antiche conservate negli archivi ecclesiastici (San Bernardino, San Leonardo, ...) e privati (casa Bevilacqua, casa Saibante, ...) di Verona, utile ad appassionati e ricercatori di storia ecclesiastica, antiquaria e paleografia, con i quali condivideva la “smania” per la ricerca di memorie locali. A questi si sarebbero inoltre aggiunti i nuovi documenti capitolari, destinati a far lievitare la mole del lavoro per confluire nella cosiddetta *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*, monumentale silloge di fonti per l'erudizione sacra e profana che rimarrà, di fatto, incompiuta, giacché soppiantata da incombenze di volta in volta prioritarie: studi puntuali su specifici codici, digressioni teatrali, impegni politici, iniziative culturali o altre imprese editoriali⁵⁶⁵. Nonostante

⁵⁶⁵ Il progetto risale probabilmente al primo decennio del secolo, benché ribattezzato in seguito *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*. Come sostiene Gasperoni alcuni stralci di corrispondenza (con Bacchini, Marmi, Magliabechi, Querini, oltre che con lo Zeno) sono ancorabili già al 1709-1710 e dimostrerebbero la volontà di una pubblicazione completa e articolata. Lo stesso obiettivo e la medesima “sete” di manoscritti antichi caratterizzava la ricerca di Ottavio Alecchi (Verona, 1670-1730), amico e consulente del Maffei, appassionato di numismatica, epigrafia, teologia, paleografia autore del catalogo manoscritto *Codicum manuscriptorum Bibliothecae D.D. Saibantis ab O.A.* (Verona, Capitolare, cod. CCCVII) e di una *Storia dei Letterati Veronesi*, rimasta anch'essa manoscritta e riprodotta fedelmente nell'apposita sezione della *Verona Illustrata*. All'abate Antonio Conti scrive il Maffei: “[...] Sono troppo impegnato nell'opera che medito e non posso risolvermi ad aver perduto tutte le mie fatiche fatte finora. Se Dio mi darà grazia di terminarla sarà intitolata “Bibliotheca Veronensis Manuscripta”. Contrerò il Catalogo dei Manoscritti che sono in Verona ma fatto in modo e con notizie e riflessioni che forse non avremo catalogo di questo stile. Stordiranno, Vi assicuro, gli eruditi in vedere una raccolta di Manoscritti che parlando di latini non ha altrettanto un re di Francia [...]” S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 199 (lettera ad Antonio Conti del 1 novembre 1714); si veda G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit.,

l'ambizioso disegno della *Bibliotheca* fosse destinato a non vedere la luce, esso fu tuttavia fondamentale per la genesi di alcune imprese che oseremmo dire "identitarie" per la città scaligera: mi riferisco in *primis* al Museo lapidario (e relativo catalogo illustrato, il *Museum Veronense*), al Teatro Filarmonico e alla *Verona illustrata*.

Oltretutto, nonostante avesse maturato una discreta competenza nel compulsare codici antichi durante la permanenza alla Regia Biblioteca di Torino, il Maffei fece ufficiale "atto di modestia" ammettendo, a sua discolpa, di aver dovuto colmare varie lacune – soprattutto linguistiche –:

Allorché [...] m'imbattei – scrive – nei codici capitolari, non avevo toccato nemmeno a fior di labbra la letteratura ecclesiastica più cospicua e profonda; avevo soltanto incominciato lo studio del greco e appena visti i principi elementari dell'ebraico; solo da pochi mesi avevo affrontato il primo esperimento di dissertazione in latino, senza poter conferirle in misura soddisfacente, cosa che oggi avviene comunemente, una struttura scientificamente corretta. Fui dunque costretto a cominciare a quella stessa età in cui il mio concittadino Panvinio terminò, cioè morì, dopo una sterminata e gloriosa serie di opere immortali⁵⁶⁶.

Aveva oramai trentasette anni quando si accostò alle lettere classiche, il greco *in primis* (una certa dimestichezza con il latino è infatti testimoniata dal *De fabula Equestris* di due anni prima); a tal proposito, in una lettera del 1714 indirizzata ad Anton Francesco Marmi (1665-1736)⁵⁶⁷, allievo del Magliabechi e a quei tempi suo collaboratore nella gestione della Biblioteca granducale fiorentina, riferisce di aver acquistato due manoscritti inediti, "Xiphilino sopra gli Evangelii, e Niceforo Blemmida sopra il Salterio"⁵⁶⁸. Pregava altresì di comunicare la cosa al concittadino Anton Maria Salvini (1653-1729), appassionato linguista e rinomato grecista al quale già in passato aveva chiesto alcune traduzioni⁵⁶⁹. Pur inesperto in materia ellenica, l'estesa rete di conoscenze intellettuali di cui il marchese era parte attiva, lo portò a prendere contatti col monaco Panagioti di Sinope e, soprattutto, a rinforzare i rapporti con l'abate Bacchini, entrambi maestri di lingua e paleografia greca. Il primo fu interpellato per la trascrizione e traduzione dei

pp. 165-172; sull'Alecchi, *ivi*, pp. 107-136. Sulla *Bibliotheca* anche G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, in "Studi Storici veronesi Luigi Simeoni", XXII-XXIII, 1972-1973, pp. 257-321, pp. 257-259.

⁵⁶⁶ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 55.

⁵⁶⁷ Sul Marmi si rimanda al profilo (con relativa bibliografia) di M. Sambucco Hamoud in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 70, 2008, *ad vocem*, pp. 618-621. È interessante notare la consonanza delle frequentazioni epistolari del fiorentino con quelle del veronese (si pensi ai vari Fontanini, Vallisneri, Muratori, Orsi, Zeno, ecc.), nonché la comune appartenenza arcadica. Entrambi erano inoltre animati dalla volontà di creare una biblioteca pubblica cittadina, volontà realmente concretizzata nel caso del Marmi, tra il 1727 e il 1728. La privata, cospicua ed eterogenea raccolta libraria del Magliabechi, resa infatti pubblica, diventerà in seguito il nucleo originario della Biblioteca Nazionale.

⁵⁶⁸ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol I, p. 191. E continuava: "Desidero sapere, se in Firenze questi si conservino, e che stima egli ne abbia, e se gli giudichi meritevoli di stampa"

⁵⁶⁹ *Ivi*, pp. 190-191. Dalla lettera al Marmi (s.d., ma giugno-luglio 1714) apprendiamo come il Salvini fosse solito procrastinare la consegna delle traduzioni, il che irritò molto il marchese. Pp. 190-191: "Il Catone tradotto dal S. Salvini l'ho atteso invano (come tutte l'altre cose) da lui. [...] La prego di dire al S. Salvini, che sto attendendo ancora le promesse Lettere di S. Gregorio Nissenò, con la sua traduzione dell'Edipo di Sofocle". Quest'ultima si trova a margine del testo attualmente conservato presso la Ricciardiana di Firenze (*Sophoclis Tragoediae*, Francofurti, 1544); per quanto riguarda invece la lettera di S. Gregorio sappiamo che venne completata nel '27, come dimostra la corrispondenza datata 13 dicembre, diretta proprio al Maffei: "[...] Le invio la lettera di S. Gregorio Nissenò, con qualche difficoltà, perché c'è chi desidera stamparla". Si veda G. Nazario, *Monumento di carità*, Trieste, 1857, p. 351.

Salmi di Niceforo Blemmida⁵⁷⁰ e di lì a poco, complice il dissidio tra scismatici e cattolici, si spostò personalmente nella città scaligera, presso la dimora del Maffei nell'attuale omonimo stradone, ivi trasferendo le proprie competenze almeno fino al 1720⁵⁷¹. Ma fu soprattutto il benedettino Bacchini (1651-1721) ad aprire al marchese le porte dell'erudizione ecclesiastica, mettendolo in contatto con l'operoso ambiente monastico di cui era portavoce, in piena fase di potenziamento del metodo storiografico sulle orme dei celebri maurini Mabillon e Montfaucon⁵⁷². A tal proposito già qualche anno prima, tra il 1711 e il 1712, Scipione era riuscito a farsi procurare dal cugino Bertoldo Pellegrini due testi capitali per la sua formazione, ma al tempo introvabili nella provinciale città di Verona: il *De re Diplomatica* e la *Paleografia greca*⁵⁷³. Col Montfaucon aveva peraltro cercato un incontro diretto, tramite un altro illustre benedettino di sua conoscenza, Angelo Maria Querini (futuro vescovo di Brescia) allora di

⁵⁷⁰ L'incontro tra il Maffei e il Panagioti sembra risalire proprio al 1713, in seguito all'acquisto da parte del veronese dei due codici inediti. P. A. Barzani, *Bios tou Panagiotou Sinopeos meta tinon aute epistolon. Vita del Panagioti da Sinope, con alcune sue lettere*, Brescia, G. Rizzardi, 1760, p. 16: "Nell'anno 1713 trovandosi in Venezia il Maffei, e avendo comprati alquanti Mss. Greci fra quali alcuni non poco difficili da leggere per le abbreviature, gli fu detto dal Signor Tommaso Cataneo, che andasse nel Campanile di S. Giorgio de' Greci dove abitava Panagioti, il quale gli avrebbe letti, come se fossero stampati. Così fece, e così avvenne. Partendo da Venezia, gliene lasciò uno da ricopiare, cioè il *Comento di Niceforo Blemida* sopra i *Salmi*. Mandata a Verona la copia il Maffei gli mandò un regalo di panno fino per vestirsi interamente". Di lì a poco, racconta il Barzani, il marchese lo ospiterà a Verona per circa un lustro in qualità di professore personale; tuttavia nell'aprile del 1721 il Panagioti si trasferirà a Brescia per motivi lavorativi e i loro rapporti si faranno giocoforza più radi, pur rimanendo invariata la stima. Interessante notare come il ritratto del Panagioti inserito in apertura alla biografia sia realizzato da un altro veronese (anch'egli trapiantato a Brescia), Domenico Cagnoni.

⁵⁷¹ Il Panagioti infatti, in seguito alla frequentazione di Monsignor Melezio Tipaldo, vescovo dei Greci a Venezia, da scismatico si era convertito al cattolicesimo, suscitando non poco astio tra i suoi connazionali. Si veda P.A. Barzani, *Bios tou Panagiotou Sinopeos meta tinon aute epistolon*, cit., pp. 7-10 e *passim*. Sugli anni della permanenza veronese non abbiamo certezze assolute, ma riguardano con ogni probabilità il periodo compreso dal 1715 al 1719 per un totale di cinque anni, come si apprende nella *Verona Illustrata*, II, lib. 4: "[...] il Sig. Panagioti da Sinope, che io ho tenuto cinque anni in casa, perché gratuitamente insegnasse il Greco, a chiunque desiderasse apprenderlo, non fu sì fortunato, pochissimi avendo trovato che volessero allora applicarvi. Vero è però che alquanto dopo bravi ingegni non son mancati, che se ne siano appoco appoco invaghito, e l'abbiano da se acquistato in modo, che non ha ora per questo conto la nostra Città da invidiar nessun'altra". Il Maffei lo cita anche nell'*Istoria Teologica* e nel *Museum Veronense* (Barzani, p. XII), quando oramai il Panagioti era da decenni naturalizzato bresciano.

⁵⁷² Il legame col mondo maurino non si basava per il benedettino solo su affinità di tipo teorico. Nel 1686 egli ebbe infatti l'onore di ospitare a Parma Jean Mabillon e Michael Germain (come si apprende anche dal *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis Italicis*, 2 voll., Parigi, 1687, I, pp. 208-210); un decennio più tardi circa, nel 1698, lo stesso trattamento spetterà a un altro monaco della congregazione di San Mauro: Bernard de Montfaucon (si veda il suo *Diarium Italicum*, Parigi, 1702, p. 31). Del resto, l'iniziativa sopra citata del "Giornale dei Letterati di Parma", cui il Bacchini partecipò attivamente, intendeva proprio compensare la crisi del "Journal des Savants", tradizionale portavoce degli stessi maurini. In merito si vedano i numerosi contributi di P. Golinelli: *Alle origini della storiografia scientifica in Italia: Benedetto Bacchini* in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Province Modenesi", s. X, XI, 1976, pp. 143-172; *Scipione Maffei e il mondo benedettino: Mabillon, Bacchini e dintorni*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 427-452; *Benedetto Bacchini (1651-1721): l'uomo, lo storico, il maestro*, Firenze, 2003. Per una contestualizzazione si vedano inoltre G. Gasperoni, *Don Benedetto Bacchini nella storia della cultura e dell'erudizione critica*, in "Benedectina", 11, 1957, pp. 57-95 e 275-316 e A. Momigliano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 5, 1963, *ad vocem*, pp. 22-29 (con bibliografia specifica).

⁵⁷³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 79-80 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 17 luglio 1711): "Se avete modo di far commettere a Parigi la compra de' due libri fatelo senza perder tempo, ma avvisando che non si lasci far questo torto del prezzo, e procuri ogni vantaggio: son libri che crescono ogni giorno, e fra poco valeranno la metà di più. Uno è "De re Diplomatica" del P. Mabillon, la II edizione, l'altro la "Paleographia" del P. Montfaucon. Se niuno li vorrà, li pagherò io, e mi saranno cari, ma il Saibante avrà caro d'avergli."

stanza in Francia⁵⁷⁴, assieme al citato Fontanini, proprio nel complicato periodo in cui uscì “alla macchia” il *De fabula equestris*.

La presenza del Bacchini come solido punto di riferimento nella crescita culturale del veronese è testimoniata invece a partire dal gennaio 1707, quando, scrivendo al Pellegrini, già professava nei suoi confronti una “grandissima stima”⁵⁷⁵; tre anni dopo, di ritorno dal viaggio nel centro Italia (Firenze e Roma) auspicava addirittura di raggiungere Modena “per inchinarmi a S.A.S. e per riverir [...] P. Bacchini”⁵⁷⁶. A ragione scriveva di lui il Muratori – altro allievo del Bacchini, con cui Maffei intrattene prolifici quanto altalenanti contatti – “che egli sapea, come fu detto di Socrate, mirabilmente far la balia degli ingegni, e chiunque il praticava, ne usciva sempre più dotto, e spogliandosi del gusto cattivo, facilmente pigliava il migliore”⁵⁷⁷. Professore di Sacra Scrittura a Bologna tra il 1694 e il 1697, refrattario all’esuberanza barocca, arcade dal 1703 con lo pseudonimo di Ereno Panormio, il suo rigoroso *modus operandi* era avvallato da straordinarie competenze linguistiche (latine, greche, ebraiche). Senza una simile preparazione – il Maffei sapeva bene – non era possibile nemmeno avvicinarsi alle sacre scritture, considerate “la prima sorgente non della religione soltanto ma dell’erudizione ancora”⁵⁷⁸.

Si possono peraltro cogliere curiosi punti di tangenza tra i due studiosi, il veronese e il parmigiano: più di vent’anni prima infatti, anche l’erudito benedettino aveva vissuto in prima persona uno scontro storico-diplomatico con la famiglia Farnese, di cui ebbe a criticare l’improbabile albero genealogico, realizzato ad arte senza alcun fondamento documentario dall’abate Teodoro Damadeno⁵⁷⁹. E, prima di lui, fu anche promotore del *Giornale dei Letterati* (edizione parmense: 1686-1690), prosecuzione ideale dell’originario progetto ciampiniano, che il benedettino orientò verso lidi teologici, storici, antiquari, medici e matematici.

Dopo varie occasioni mancate, approfittando infine della messa in scena della *Merope* a Modena, Scipione finalmente riuscì a incontrarlo nel giugno del 1713 presso il monastero di San Pietro a Reggio, dove l’abate era stato costretto in seguito ad alcune polemiche sorte nei

⁵⁷⁴ A. Mainetti, *Angelo Maria Querini in viaggio per l’Europa (1710-1714)*, in *Miscellanea queriniana a ricordo del II Centenario della morte*, Brescia, 1961, pp. 233-248.

⁵⁷⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 25-26 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 15 gennaio 1707). I rapporti con l’erudito fidentino, come per la gran parte dei rapporti epistolari che il marchese intratteneva in maniera sistematica, sono oggi ricostruibili solo unilateralmente, a causa dell’abitudine, confessata dal nostro, di tagliare le lettere ricevute in schede suddivisibili per soggetto. Si veda in merito il contributo di P. Golinelli per il riconoscimento di una missiva autografa del Bacchini indirizzata al Maffei (scritta da Reggio il 2 novembre 1716), già indicata come anonima in S. Marchi (a cura di), *I manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona*, Verona, 1996, p. 681. Si veda P. Golinelli, *Scipione Maffei e il mondo benedettino: Mabillon, Bacchini e dintorni*, cit., p. 434 e nota 68.

⁵⁷⁶ *Ivi*, pp. 44-45 (lettera a Ludovico Antonio Muratori del 9 dicembre 1709). Già dal 1692 il Muratori si era avvicinato al Bacchini adottandolo come maestro ideale. Otto anni dopo fu proprio il modenese a sostituirlo nel ruolo di bibliotecario dei duchi d’Este, in seguito a circostanze poco chiare che non interruppero però i contatti tra i due eruditi.

⁵⁷⁷ L. A. Muratori, *Epistolario*, a cura di M. Campori, 14 voll., Modena, 1901-1922, vol. V, 1903, pp. 2131-2154 (lettera a Giovanni Artico di Porcia del 10 novembre 1721), p. 2137.

⁵⁷⁸ Ripreso da G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 225

⁵⁷⁹ P. Golinelli, *Scipione Maffei e il mondo benedettino: Mabillon, Bacchini e dintorni*, cit., p. 430; id., *Alle origini della storiografia scientifica in Italia*, cit., pp. 146-150.

confronti di una famiglia legata agli Este⁵⁸⁰. Nonostante lo *status* di “esiliato” del Bacchini, quest’ultimo non aveva smesso di compulsare e pubblicare testi; agli occhi del Maffei, anzi, il convento e la biblioteca di Reggio assunsero forse le sembianze del luogo perfetto, una vera e propria isola di erudizione ove poter affinare la propria preparazione, costruita sul modello della storiografia “scientifica” e sulle sue imprescindibili basi: paleografia e diplomatica.

Come afferma nella più volte citata *Prefazione*, documento per noi importantissimo (sebbene interpolato):

Il padre abate Bacchini, a cui fiducioso ricorsi, e a cui non avrò mai la possibilità di rendere adeguato contraccambio, d’un cammino così lungo m’indicò sorprendenti scorciatoie [...] ⁵⁸¹.

Nei tre mesi del suo soggiorno egli provvide un po’ alla volta a far giungere dalla città scaligera, per tramite del fido Pellegrini, la maggior quantità di testi (propri e altrui) al fine di migliorare l’operazione di *collatio*⁵⁸². Allo stesso scrive:

Io sto qui in Monastero, facendo la vita del Monaco. Dal P. Bacchini, che è il più dotto uomo, ch’io m’abbia conosciuto ancora, imparo cento cose al giorno, e singolarmente quanto sia ignorante⁵⁸³.

Come apprendiamo da un’altra lettera (8 agosto 1713), verosimilmente indirizzata al medico Vallisneri, è proprio in questo torno di mesi che inizia la raccolta di papiri antichi che confluirà più tardi nell’*Istoria Diplomatica*, pubblicata nel ’27 con *datum* mantovano (anche se la vignetta in frontespizio ci informa sulla paternità tipografica tumermaniana)⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ Motivo del contrasto (e successivo allontanamento del Bacchini) fu la pubblicazione dell’*Istoria del Monastero di S. Benedetto di Polirone nello Stato di Mantova* (1696), interamente basata su documenti d’archivio. Nello specifico, dimostrò che i diritti del complesso agricolo di S. Cesario sarebbero dovuti spettare al monastero modenese di S. Pietro – che li aveva ereditati dall’abbazia di S. Benedetto di Polirone, e non, dunque, alla ricca famiglia Boschetti, vicina agli Este –. Si veda A. Momigliano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 5, 1963, *ad vocem*, pp. 22-29 (e riferimenti bibliografici).⁵⁸¹ “Fu tuttavia indispensabile leggere attentamente non piccola parte della S. Scrittura, degli atti dei Concili, dei Padri della Chiesa: e quanto i miei studi precedenti fossero lontani da ciò, lo testimoniano a sufficienza le poesie italiane di vario genere, le tesi d’amore, le disquisizioni sull’arte poetica, nonché l’opera in volgare *Della scienza chiamata cavalleresca*, al cui attivo tuttavia devo registrare il fatto che mi spianò la strada verso la soglia dell’erudizione, almeno di quella profana, nel momento in cui indagavo e scoprivo quali comportamenti e quali opinioni abbiano avuto Romani e Greci in quelle materie che riguardano [...] l’onore”. G. P. Marchi, *Un’autobiografia intellettuale*, cit., pp. 55-56.

⁵⁸¹ “Fu tuttavia indispensabile leggere attentamente non piccola parte della S. Scrittura, degli atti dei Concili, dei Padri della Chiesa: e quanto i miei studi precedenti fossero lontani da ciò, lo testimoniano a sufficienza le poesie italiane di vario genere, le tesi d’amore, le disquisizioni sull’arte poetica, nonché l’opera in volgare *Della scienza chiamata cavalleresca*, al cui attivo tuttavia devo registrare il fatto che mi spianò la strada verso la soglia dell’erudizione, almeno di quella profana, nel momento in cui indagavo e scoprivo quali comportamenti e quali opinioni abbiano avuto Romani e Greci in quelle materie che riguardano [...] l’onore”. G. P. Marchi, *Un’autobiografia intellettuale*, cit., pp. 55-56.

⁵⁸² A proposito di tre codici capitolari richiesti si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 112 (lettera a Bertoldo Pellegrini dell’8 luglio 1713): “Se non gli ho qui, non fo nulla; e se gli ho faccio stupire il Mondo, perché qui ho i libri da collazionare, ho il P. Bacchini da conferire, ed ho più di un Prete che copia perfettamente ogni sorta di carattere, e m’abbrevia la fatica di 6 mesi. Rappresentate queste cose al Carinelli: e se facesse smorfie, mandategli a prender per forza con 12 buli, perché io gli voglio assolutamente, ovvero donategli tre, o 4 ungheri (che così ho fatt’io con lui, quando ho avuto i primi [...])”.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 113 (lettera al Pellegrini del 15 luglio 1713).

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 123 (lettera senza indirizzo dell’8 agosto 1713). Sulle sospette analogie tra l’*Istoria Diplomatica* e un trattato manoscritto del Bacchini *Della sincerità e falsità de’ diplomi* (dedicato allo stesso Maffei) cfr. P. Golinelli, *Scipione Maffei e il mondo benedettino: Mabillon, Bacchini e dintorni*, cit., pp. 435-436.

Il rientro a Verona costituì per lui un nuovo inizio sotto il segno dell'erudizione sacra verso cui orienterà, come vedremo, gran parte della sua produzione letteraria.

Preme tuttavia considerare che, nonostante da quel fatidico ottobre del 1712 il marchese dichiarasse di aver rivolto le proprie ricerche “essenzialmente a questi codici, dando l'addio a svariate occupazioni intellettuali [...]”⁵⁸⁵, l'anno successivo egli stupiva di nuovo tutti congedando *Merope*, un'opera che nulla aveva a che vedere con gli studi ecclesiastici appena intrapresi e che gli procurò grande fama sia in Italia che all'estero. La tragedia infatti, articolata in cinque atti e scritta in endecasillabi sciolti, agì come una scossa nell'ambiente letterario e teatrale italiano che stava allora vivendo un momento di fermo ristagno produttivo. L'operazione si inseriva in un più ampio piano di riabilitazione del gusto negli autori e nel pubblico, volto a contrastare il divario che si stava progressivamente generando tra il panorama nazionale e quello internazionale, francese *in primis*. Portavoci di questa battaglia furono Muratori, Gravina, Crescimbeni e il Martello, tutti gravitanti nel *milieu* arcadico. Che il Maffei fosse votato alla causa sin dal primo soggiorno romano sembrerebbe confermato non solo dagli oratori giovanili (*La passione di Maria nella passione di Gesù, Il Sansone, Lo Zelo di Finea*) composti tra il 1694 e il 1699, ma anche dalle animate confidenze epistolari, che rivelano altresì una forte spinta etica e, per certi versi, politica⁵⁸⁶.

Tale amore per il teatro lo aveva peraltro convinto della necessità di erigerne uno ad uso dell'Accademia Filarmonica, sistemata oramai da un secolo nell'edificio curtoniano della Bra, il cui retrostante “orto” si presentava adatto allo scopo. L'idea in sé non era nuova, ma nuove appaiono le modalità e le finalità di tale proponimento; nella seduta dell'aprile 1712 infatti il marchese suggeriva l'erezione – controcorrente – di una struttura aperta al pubblico che potesse non solo incrementare le eventuali entrate del sodalizio, ma contribuire altresì ad una maggior sensibilizzazione del gusto⁵⁸⁷. Il progetto fu assegnato a Francesco Galli da Bibiena (Bologna, 1659-1739), architetto di fama europea già noto per gli interventi di Vienna e Nancy⁵⁸⁸ e fratello di quel Ferdinando Galli Bibiena (Bologna, 1657-1743) che aveva tra le altre cose realizzato le scenografie per i teatri del *seminarium nobilium* parmigiano, ove si svolse la formazione del marchese e il primo approccio alle problematiche del *mise en scène*. La redazione del disegno fu

⁵⁸⁵ G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., pp. 50-51.

⁵⁸⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 74-76 (lettera a Ottolino Ottolini del 14 maggio 1711): “[...] Vi prego trovare il Sig. Martelli Arcade Segretario dell'Ambasciata di Bologna, e dirgli, che ho dato all'ottima compagnia dei nostri Comici una delle sue tragedie [...] Questo è l'unico modo di porle in voga e far prova della riuscita del suo nuovo metodo, e insieme di tentare il miglioramento del Teatro in Italia”. Il Maffei si riferisce all'uso del doppio settenario (il verso martelliano, per l'appunto) nell'ambito teatrale. Dimostra. Per una contestualizzazione si vedano in particolare G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 75-101 e S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali* a cura di L. Sannia Nowé, Modena, 1998, pp. XI-XLVI.

⁵⁸⁷ Un *excursus* storico sulla Filarmonica (costituita con atto del 23 maggio 1543, in seguito alla fusione con l'Accademia degli Incatenati) si trova in G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al 1600 e il suo ricco patrimonio musicale antico*, Verona, 1941; G. Silvestri, *L'Accademia Filarmonica: il suo museo e il suo teatro*, Verona, 1951 e id., *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 215-238. Si consultino anche P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXVIII-XXIX, 1978-79, pp. 180-197 e F. Mancini, M. T. Muraro, E. Polovedo, *I teatri del Veneto. Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, 1985, pp. 66-84.

⁵⁸⁸ Si veda A. Coccioli Matroviti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 51, 1998, pp. 644-652.

verosimilmente antecedente al 1715, se è vero che proprio in quell'anno ne assunse l'appalto, assieme ai nobili Giorgio Allegri, Gerolamo Pompei e Ippolito Bevilacqua, i quali decisero di affidare i lavori alla direzione di Ludovico Perini che, nell'arco di un triennio, riuscì ad ultimare l'edificio secondo l'innovativa pianta "a campana" bibienesca, perfezionamento dell'Hoftheater di Vienna (1704) e dell'Opéra di Nancy (1708)⁵⁸⁹.

Forte anche di quest'importante iniziativa urbanistica e culturale, proprio quando stava per muovere i primi passi verso complessi studi patristici – descritti in seguito come totalizzanti – il nostro iniziava, in parallelo, la stesura di un dramma teatrale in endecasillabi sciolti, omaggio all'omonima tragedia euripidea (perduta), quasi a concentrare in quel biennio (1712-1713) un potenziale letterario destinato a squassare il torpore provinciale. Con una strabiliante "piroetta" intellettuale, infatti, Scipione riuscì ancora una volta a disattendere le attese (dei canonici, per certo) abbracciando una via che nelle sue intenzioni doveva costituire forse una semplice digressione, ma che si rivelò in seguito ben più produttiva del previsto⁵⁹⁰. Ad appoggiarlo (o ispirarlo) fu l'attore e regista modenese Luigi Andrea Riccoboni (Modena, 1676 - Parigi, 1753), direttore di una compagnia entro cui primeggiava la seconda moglie Elena Balletti – in arte Flaminia – e che in quel periodo si trovava in *tournee* a Verona⁵⁹¹. Certamente fu lo stesso Riccoboni – noto anche come Lelio – a fungere da ponte per la prima ufficiale, messa in scena nel teatro di Modena la sera del 12 giugno 1713, al cospetto della corte del duca Rinaldo I e di un pubblico assai numeroso.

Il successo fu immediato. Al Pellegrini scrive entusiasta:

Carissimo amico,
ora sì che sono da vero sul carro. Si è recitata ieri sera la *Merope*, con applausi che non vi posso descrivere. Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e per altro il Teatro pareva di statue. Credo d'avere in gran parte gettato a terra i Francesi con un colpo solo⁵⁹².

Senza troppi rimaneggiamenti (l'opera fu composta in poco più di due mesi), il marchese era riuscito dunque a elaborare una formula vincente per riscattare il panorama teatrale della penisola, a partire da un nuovo scheletro linguistico dotato di una "certa facilità e naturalezza arcadica [...] in cui veniva a trovar posto anche quel tono medio, colloquiale, "borghese"

⁵⁸⁹ P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico*, cit., p. 182; id., *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi* in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. II, pp. 5- 86, p. 64. Si veda anche oltre, al capitolo 2.2.

⁵⁹⁰ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 199 (lettera ad Antonio Conti del 1 novembre 1714): "Io trasecolo al vedere lo strepito che fa questa inezia, [...] eppure l'ho fatta in due mesi e mezzo, e quasi per parentesi d'un altro diversissimo studio, né ho creduto che vi si dovesse far sopra riflessione alcuna".

⁵⁹¹ Si vedano G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 75-101 e M. Dal Corso, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il voyage di Merope*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 527-549; Sul Riccoboni si veda X. De Courville, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIIIe siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Droz-Paris, 1943; sulla Balletti A. Zapperi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., V, 1963, pp. 590-593; la loro compagnia teatrale è attiva dal 1705 al 1715. In questo periodo si ricorda la messa in scena dell'*Ifigenia* del Martelli (a Venezia, nell'agosto 1711). A questo si aggiunga la *Rachele* (del medesimo) e la *Cleopatra* in quella del Dolfino, in un comune denominatore votato a una cosciente riforma del teatro italiano.

⁵⁹² E continua: "Son sazio, e annoiato di lodi. Il Duca mi ha tenuto un'ora a ripeterne i passi". S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 110 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 13 giugno 1713).

[...]”⁵⁹³. Il rinnovamento non avvenne solo sul piano del significante (attraverso la contaminazione dei registri), ma toccò anche la più complessa e sfuggibile sfera dei significati; egli si dimostrò infatti “precoce interprete di quel mutamento della sensibilità, che approderà nella seconda metà del secolo al gusto per il dramma psicologico e per la possente espressività alfieriana”⁵⁹⁴. La tragedia della regina di Messene si mostrava infatti intrisa di *pathos* classicamente inteso, in un succedersi di picchi drammatici, passioni eroiche e violente, intercalati però anche da momenti di calma e tenerezza degli affetti.

Quella popolarità internazionale che Maffei non riuscì (non subito, almeno) a raggiungere con i grandi tomi eruditi basati sugli inediti codici capitolari, gli fu dunque garantita senza indugi da *Merope*, riproposta nell’arco di un quinquennio nei più importanti palcoscenici della penisola e destinata altresì a innescare una “catena” di imitazioni, traduzioni e riadattamenti più o meno illustri. Pochi mesi dopo la prima modenese, il dramma solcò i teatri veronesi e veneziani⁵⁹⁵; nel contempo, a partire dal 1714, si predispose la stampa del testo, al fine di intensificarne ulteriormente la diffusione. La si affidò dunque, quasi in contemporanea, ai torchi del modenese Capponi, stampatore vescovile (con dedica al Duca Rinaldo) e del veneziano Tommasini (con dedica a Chiara Barbarigo Vendramini); seguirono, a breve distanza, le edizioni di Giovan Battista Targa (Verona, s.d.), Giovan Francesco Chracas (Roma, 1715), Francesco Quinza (Siena, 1718), Antoine Urbain Coustelier (Parigi, 1718), Felice Mosca (Napoli, 1719), Jacob Tonson (Londra, 1721) e via dicendo fino a più di cinquanta allestimenti, solo nel Settecento, pur dislocati nel tempo e nello spazio⁵⁹⁶. Anche l’*iter* delle sue rappresentazioni varcò presto i confini della Serenissima, dal momento che, trasposta in ben sette lingue, l’opera entrò di diritto nel repertorio delle principali compagnie teatrali; già nel 1717 giunse infatti al Théâtre Italien di Parigi dove verosimilmente fu apprezzata anche dal Voltaire⁵⁹⁷, con il quale il marchese instaurò un altalenante rapporto a distanza che si rivelerà però deludente, come diremo.

⁵⁹³ G. P. Marchi, *La vocazione teatrale di S. Maffei*, in *L’Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro. Nel 250° anniversario dell’inaugurazione del Teatro Filarmonico (1732-1982)*, Verona, 1982, pp. 91-127, p. 97. Alle pp. 114-115 l’autore analizza l’originale manoscritto maffeiano conservato presso la biblioteca civica veronese (ms. 2816) e proveniente dal fondo Campostrini. È interessante notare come ogni pagina sia munita di timbro notarile e bollo di stato, a garanzia dell’autenticità, verbalizzata dal notaio Giacomo Pellegrino Dionisi.

⁵⁹⁴ S. Maffei, *De’ teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali* a cura di L. Sannia Nowé, cit., p. XXXI. Non si dimentichi che lo stesso Alfieri fu grande estimatore della tragedia maffeiana, tanto da confrontarsi direttamente col veronese (e con Voltaire) nella stesura di una sua personale *Merope* (1782). Si veda V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Milano, 1823, pp. 236-241.

⁵⁹⁵ Sulla rappresentazione della *Merope* al teatro veneziano di San Luca, scrive il Maffei: “Una mia Tragedia recitata il passato Carnevale in Venezia ha incontrato tanta fortuna, che non s’è veduta mai più tal cosa. I Teatri di Musica sono rimasti abbondanti, si è fatta replicare 12 volte, e il Teatro risuonava più di 20 volte d’acclamazioni, di che ho una somma confusione, e tutto attribuisco alla buona sorte”. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 166-167 (lettera ad Antonio Conti dell’8 marzo 1714). Dello stesso avviso fu lo Zeno, che conferma il grandissimo riscontro di pubblico. Si veda A. Zeno, *Lettere [...] nelle quali si contengono molte notizie attenenti all’istoria letteraria de’ suoi tempi*, cit., vol. II, pp. 241-244 (lettera del 22 gennaio 1713 a Filippo del Torre), p. 244: “Il Sig. Marchese Maffei è ora in Venezia. La sua Tragedia di Merope si è recitata con grandissimo e indicibile applauso e concorso in questo teatro di San Luca, e questa sera si replica per la quarta volta. Si è egli finalmente risoluto di lasciarla correre alle stampe, onde anch’ella avrà campo di goderne la lettura a suo tempo”.

⁵⁹⁶ F. Doro, *Bibliografia maffeiana* in appendice a *Studi maffeiiani*, cit., con attenzione alle pp. 11-12.

⁵⁹⁷ E. Bouvy, *Voltaire et l’Italie*, Paris, 1898, pp. 187-204, p. 197. Sulla diatriba Maffei-Voltaire e sulle due versioni della *Merope* si rimanda al 2.2.3.1.

Tale inaspettata parentesi di mondanità (quando Maffei aspirava ad incontrare il Bacchini per condurre con lui “la vita del monaco”, imparando “cento cose al giorno”) se da un lato amplificò la fama dello scrittore, dall’altro contribuì però a ritardare lo studio sistematico dei tesori capitolari. Non si manchi di ricordare inoltre che proprio in quel periodo, in prossimità cioè della scoperta dei codici, egli era stato coinvolto nella questione dell’ordinamento dell’Università di Padova, in merito alla quale redasse il suo *Parere* (rimasto però solo teoria)⁵⁹⁸ che anticipa di sei anni quello – ancor più articolato e consapevole, infine messo in pratica – fornito per l’Università di Torino⁵⁹⁹, a riprova di un’innata propensione alle riforme culturali, sempre foriere per lui d’istanze etiche e politiche al contempo.

Sembrava dunque ribadito, su molteplici binari (talvolta all’apparenza incompatibili) quanto Maffei scriveva allora all’abate Conti:

Conosceranno da ciò che cosa è l’Italia⁶⁰⁰.

In questo sforzo di ripresa, che distingueva e accomunava molti intellettuali di primo Settecento, l’apporto veronese non fu quindi affatto secondario. Il “rumore” che accompagnò i passi percorsi dal marchese entro il primo quindicennio del secolo – positivo o negativo che fosse – altro non era infatti che l’effetto collaterale di un disegno preciso, atto a risvegliare non solo la provinciale Verona o l’illustre Repubblica veneziana, bensì la penisola intera, “in lento sonno avvolta” e drammaticamente consenziente, quasi più per inerzia che per reale volontà, “d’esser codarda in pace”⁶⁰¹, tanto da un punto di vista militare quanto – giocoforza – culturale.

⁵⁹⁸ *Parere di Scipione Maffei intorno al sistema dell’Università di Padova e al modo di restituirla il suo antico splendore e concorso ora per la prima volta pubblicato con alcune postille dal dottor Gio. Labus*, Milano, 1808. La lettera del Maffei è dedicata a Francesco Grimani Calergi Savio della Repubblica, è firmata 1715, ma riferisce di fatti avvenuti un biennio prima, quindi nel 1713.

⁵⁹⁹ *Parere sul migliore ordinamento della R. Università di Torino alla S.M. di Vittorio Amedeo II per Scipione Maffei dall’autografo nella capitolare di Verona*, pubblicato da G. B. C. Giuliani in *Per le nobilissime nozze Portalupi-Giustiniani Barbarigo*, Verona, 1871. Per una contestualizzazione cfr. G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 219-222; G. Ricuperati, *L’Università di Torino nel Settecento. Ipotesi di ricerca e primi risultati*, in “Quaderni Storici”, a. VIII, 1973, f. 23, pp. 575-598 (e bibliografia); G. P. Romagnani, *Il «Parere» di Maffei per l’Università di Torino e la sua opera per il Lapidario*, in *Nuovi Studi Maffeiiani*, Atti del Convegno “Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano” (Verona, Ridotto dell’Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 311-330.

⁶⁰⁰ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 199 (lettera ad Antonio Conti del 1 novembre 1714). L’espressione è qui riferita al progetto della *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*, volta ad illustrare la prestigiosa raccolta di antichi codici della città. Aggiunge infatti: “Stordiranno v’assicuro gli eruditi in vedere una raccolta di Mss. che, parlando de’ Latini, non ha altrettanto un Re di Francia; la qual circostanza non bisogna però dire a Parigi, perché si farebbe subito odiosa” (*Ibidem*).

⁶⁰¹ *Poesie del sig. marchese Scipione Maffei volgari e latine. Parte non più raccolte, e parte non più stampate. Tomo primo*, Verona, A. Andreoni, 1752, p. 16. La poesia fu composta “nell’anno 1700 poco prima della morte del Re di Spagna”. Come già accennato, a fronte di tale sconcertante scenario, il Maffei aveva individuato da subito nel principe sabauda, re di Sardegna, cui nel 1699 dedicò uno dei primi componimenti in versi.

2 Neutralità politica e vitalità culturale: una storia in controparte (1718-1755)

Una curiosa concomitanza di fatti agevola il difficile compito di scandire per fasi il XVIII secolo tenendo conto sia degli aspetti storici macroscopici (veneziani *lato sensu*) sia delle dinamiche sociali ed economiche che coinvolgono il suolo scaligero dal punto di vista dell'industria tipografica. Basti la coincidenza nel 1718 tra la pace di Passarowitz, che inaugurerà un periodo di sostanziale stabilità per la Serenissima, e la pur modesta riorganizzazione – avvenuta nel medesimo anno – della bottega Berno, a cui si affiancherà, nel giro di pochi mesi, quella di Jacopo Vallarsi. Spetterà proprio a questi due stampatori, consociati dal 1730, la pubblicazione delle opere più rappresentative della grande stagione maffeiana destinata giocoforza a esaurirsi nel 1755, con la morte dello stesso marchese.

Su tutto ciò torneremo con ordine.

La secolare guerra contro il nemico per antonomasia, l'impero ottomano, era sfociata nell'epilogo di Požarevac, cittadina nei pressi di Belgrado (Passarowitz, alla tedesca). Il 21 luglio 1718 infatti venne qui firmato l'omonimo trattato a conclusione dell'offensiva navale iniziata ben quattro anni prima: se da un lato Venezia vide radicati i possedimenti nell'Eptaneso, in Dalmazia e Albania, dall'altro fu costretta a cedere in via definitiva l'isola di Candia e la Morea¹. Nonostante la vittoria “sulla carta”, le gesta del Morosini suonavano ora come un pallido ricordo, infrangendosi definitivamente l'illusione – tutta lagunare – di poter restaurare l'antica supremazia adriatica. Dopo le pesanti campagne militari sostenute sul fronte orientale, al capoluogo marciano non restava che occuparsi del proprio bilancio, fiaccato dal debito pubblico². Gli equilibri nazionali ed europei avevano del resto da tempo posizionato il mercato

¹ La potenza che trasse maggior giovamento dal conflitto fu senza dubbio l'Impero Asburgico, intervenuto nel 1716 in favore della Serenissima per volontà di Carlo VI mediante uno dei suoi capitani più valenti, il principe Eugenio di Savoia (Parigi 1663 - Vienna 1736), all'epoca investito della carica di Feldmaresciallo. Grazie ai successi di quest'ultimo, prima a Peterwardein e poi a Belgrado, il Sacro Romano Impero raggiunse infatti la sua massima espansione nella penisola balcanica. Non mancò di celebrarlo anche il Maffei – da sempre simpatizzante verso i Savoia – il cui *Poemetto per la nascita del Principe di Piemonte* (ri-edizione del *Genetliaco* del 1699) venne giustappunto inserito in apertura alla raccolta *Rime e Prose*, convalidata dai Riformatori in quello stesso anno ed edita dal Coleti nel 1719. Cfr. *Rime e prose del Sig. Marchese Scipione Maffei. Parte raccolte da varj libri, e parte non più stampate. Aggiunto anche un saggio di Poesia Latina dell'istesso Autore*, Venezia, S. Coleti, 1719. Interessante notare come la vignetta frontespiziale sia firmata dal conterraneo Alessandro Dalla Via; a p. 8 scrive: “Felice ancor l'alta Borbonia prole, / Che da la Senna in te trasse il sereno; / Per cui'l gran parto aprirà gli occhi al Sole. Non pianger nò in lasciando il Regio seno / Fortunato Bambin; lascia che piagna / Di presaghi timor Bisanzio pieno. / Ei che la sorte al suo furor compagna / Più non rimira, ei che al Sabaudo Nome / il Tibisc o rammenta, e ancor si lagna”. Per una panoramica storica P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748): una Repubblica alla ricerca della «quiete» e del «commercio»*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VIII. *L'ultima fase della Serenissima*, 1998, pp. 9-37. F. C. Lane, *Storia di Venezia*, cit., p. 476. D. Frigo, *Trieste, Venezia e l'equilibrio italiano nel Settecento: uomini, territori, traffici*, Trieste, 2006, pp. 22-23; W. Oppenheimer, *Eugenio di Savoia*, Milano, 1981; N. Henderson, *Eugenio di Savoia*, Milano, 2005 con relativa bibliografia.

² G. Gullino, *Considerazioni sull'evoluzione del sistema fiscale veneto tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Il sistema fiscale veneto. Problemi e aspetti XV-XVIII secolo*, Atti della prima giornata di studio sulla terraferma veneta (Lazise, 29 marzo 1981) a cura di G. Borelli, P. Lanaro, F. Vecchiato, Verona, 1982, pp. 61-91; G. Mazzuccato, *La politica finanziaria nella Repubblica di Venezia del Settecento*, in “Rivista di storia economica”, 13, 1997, pp. 173-96; A. Zannini, *La finanza pubblica: bilanci, fisco, moneta e debito pubblico*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, 1998, pp. 431-478; G. Mazzuccato, *È il pareggio il principio ispiratore della*

veneziano ai margini delle rotte internazionali, ove si stava gradualmente affermando il nuovo porto di Trieste, consacrato da Carlo VI proprio nel 1719.

Il giro di boa rappresentato da Passarowitz verrà sancito quindici anni più tardi, nel 1733, quando sarà sottoscritta l'ultima tregua veneto-turca, definita – e questa volta sul serio – “perpetua”³. A nulla varranno nel '37 (in piena successione polacca) le pretese avanzate da Austria e Russia per il coinvolgimento lagunare in un altro conflitto contro gli ottomani (la cosiddetta guerra austro-russo-turca)⁴. E lo stesso dicasi per la successiva guerra di successione austriaca, scoppiata nel '40 con l'ascesa al trono di Maria Teresa d'Asburgo: anche in quell'occasione la città riuscì a divincolarsi dallo scacchiere internazionale attuando un oramai collaudato disegno di imparzialità (mai facile, mai gratuito) tanto da rappresentare, per Venturi, il “fortunato esempio per le altre terre italiane che una simile strada cercarono invano di trovare e imboccare”⁵. Con la pace di Aquisgrana, firmata nel 1748, si chiuderà infine tale decennale infilata di eventi bellici; essa funge dunque da naturale “spartiacque” cronologico, inaugurando a livello europeo una tregua tutto sommato duratura, solo in parte sospesa dalle immediate – quanto circoscritte – vicissitudini del patriarcato di Aquileia (soppresso nel '51 contro il volere di Venezia⁶) e definitivamente interrotta a fine Settecento con l'avvento del Bonaparte.

A incidere sul piano marciano furono gli stessi sviluppi militari, che per tutta la prima metà del secolo non strariparono quasi mai nei domini della Serenissima: il principale scenario di guerra in Italia si articolò infatti lungo l'asse Vienna-Torino coinvolgendo in prima linea i territori del Piemonte e della Lombardia austriaca (come il Ducato di Modena e la Repubblica di Genova). La dichiarata non-belligeranza veneziana, per quanto avallata ufficialmente, non

politica di bilancio della repubblica di Venezia nel XVIII secolo?, in “Rivista di storia economica”, 19, 2003, pp. 7-40.

³ P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., p. 14; S. Rumor, *Storia breve degli Emo*, Vicenza, s.d., pp. 95-97; M. P. Pedani Fabris, *La dimora della pace. Considerazioni sulle capitolazioni tra i paesi islamici e l'Europa*, Venezia, 1996, pp. 40-41.

⁴ Venezia si sottrasse alla presunta “*obligatione*” – basata sulla Lega Santa – rivendicata da Austria e Russia. Secondo il Senato mancava infatti la *condicio* necessaria per l’“universale consenso di forze”, che sarebbe scattato in automatico solo “qualora o l'una o l'altra delle [...] potenze fossero assalite dai Turchi”. Ducale del senato del 3 maggio 1738 ripresa in P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., p. 24.

⁵ F. Venturi, *Settecento riformatore*, 5 voll. Torino, 1969-1990, vol. I *Da Muratori a Beccaria*, 1969, p. 64. Si vedano anche P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., pp. 31-34; S. Perini, *Venezia e la guerra di successione austriaca*, in “Archivio veneto”, s.V, a. CXXVI, 1995, vol. 94, f. 179, pp. 21-61. Beninteso, la Repubblica fu costretta a subire molteplici pressioni da parte di chi spingeva per una sua entrata nel conflitto o di chi semplicemente aspirava ad utilizzarne suolo e acque a fini logistici. Anche il papa, altro grande protagonista neutrale nel territorio italico, cercò di sollecitarne le velleità marziali in modo da creare un comune fronte anti-borbonico, ma senza risultati. E ugualmente respinte furono le “*avances*” di Carlo Emanuele III, re di Sardegna, con cui erano stati riaperti i contatti (dopo circa un settantennio) grazie alla diplomazia foscariniana.

⁶ Sulla questione G. de Renaldi, *Memorie storiche dei tre ultimi secoli del Patriarcato d'Aquileia (1411-1751)*, a cura di G. Gropplero, Udine, 1888, pp. 517-543; F. Seneca, *La fine del patriarcato aquileiese (1748-1751)*, in P. Sambin, F. Seneca (a cura di), *Saggi di storia ecclesiastica veneta*, Venezia, 1954, pp. 4-101; G. Trebbi, *La questione aquileiese*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni, M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 669-687; P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., pp. 36-37; id., *Venezia e la fine del patriarcato di Aquileia*, in L. Tavano, M. F. Dolinar (a cura di), *Carlo M. D'Attems primo arcivescovo di Gorizia, 1752-1754, fra Curia romana e Stato asburgico*, 2 voll., Gorizia, 1990, II, p. 31-60.

avrebbe certo potuto costituire, da sola, un valido freno agli avvenimenti internazionali. Consapevole di ciò, il Senato aveva approvato l'elezione di un nuovo Provveditore generale in Terraferma (Simone Contarini) e il rafforzamento delle truppe di confine⁷; la distribuzione delle forze armate avrebbe seguito la dislocazione delle cinque principali fortezze interne: Verona, Brescia, Crema, Palmanova e Bergamo⁸. Il tutto in un complicato momento di "passaggi di consegne": nel 1741 al doge Alvise Pisani succedeva il patrizio Pietro Grimani (in carica fino al '52) e nel 1742 al procuratore Lorenzo Tiepolo subentrava Marco Foscarini (1696-1763), futuro doge (anche se solo per trecento giorni). La regia diplomatica spettò proprio a quest'ultimo, la cui rotta da un lato salvaguardò le frontiere esterne, dall'altro si dimostrò però incapace di reagire alle proposte di riforma intestine.

Da questo punto di vista il quarto decennio del secolo apriva una fase delicata e non priva di contraddizioni, a partire dalla compresenza al governo di opposti *leader* politici che sembrarono quasi paralizzarne le sorti: mentre Angelo Emo e Andrea Memmo accarezzavano l'eventualità di un inglobamento all'Impero, il Foscarini volle difendere fino in fondo la strategia della neutralità⁹. Quale contraltare alle operazioni di consolidamento dei confini, la Repubblica andò inoltre predisponendo diffusi interventi di bonifica e dissodamento del proprio entroterra, funzionali a migliorarne l'agricoltura e il commercio¹⁰. Già all'indomani della pace col Turco, il Maggior Consiglio aveva predisposto la nomina di tre sindaci inquisitori: Michele Morosini (dedicatario, tra l'altro, dell'opera *Della perfezione della Repubblica veneziana* del Foscarini), Pietro Grimani (il futuro doge) e Gian Alvise II Mocenigo¹¹. In tale circostanza Verona si era riconfermata epicentro strategico: tra le roccaforti poc'anzi citate, fu proprio qui che si scelse di far risiedere il Provveditore generale, il generale *in capite*, il tenente generale, due dei tre generali dedicati alle questioni dell'entroterra e due dei quattro sergenti maggiori di battaglia¹². Anche in virtù dei disagi subiti dalla città, naturalmente esposta alle scorribande, a partire dal 1723 erano state concesse alcune autonomie gestionali, soprattutto relative alla riscossione dei dazi su lane, sete e panni in genere¹³; ma si trattava di accorgimenti effimeri, non supportati da

⁷ Per un'analisi quantitativa si rimanda a S. Perini, *Venezia e la guerra di successione austriaca*, cit., pp. 43-44.

⁸ *Ibidem*.

⁹ La sua linea – espressamente antiborbonica, al punto da sembrare filoasburgica – dava voce alle ricche famiglie del patriziato locale, in netto contrasto con il procuratore Giovanni Emo, rappresentante della media e piccola borghesia che rivendicava un ruolo istituzionale alternativo allo storico monopolio degli "oligarchi". Essa poteva contare sull'appoggio di Gasparo Gozzi (bibliotecario della Libreria marciana dal '42 e Riformatore dal '43, su cui torneremo) che svolse un ruolo importante nella propaganda e nell'orientamento dell'opinione pubblica. Sull'apporto del Gozzi alla propaganda del Foscarini si veda P. del Negro, *Gasparo Gozzi e la politica veneziana*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989, pp. 45-63. Il Gozzi sarà Riformatore per altre quattro volte. Si veda anche G. Luciani, *Gasparo Gozzi cronista e animatore ufficiale della vita intellettuale veneziana alla fine del Settecento*, in *ivi*, pp. 111-132.

¹⁰ G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Milano, 2011, pp. 19-29.

¹¹ P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., p. 14.

¹² *Ivi*, p. 33. S. Perini, *Venezia e la guerra di successione austriaca*, cit., pp. 43-44.

¹³ La concessione era stata accordata dal Fisco veneto previo pagamento della somma annuale di 16.000 ducati. La società che si costituirà di lì a poco tra produttori di seta grezza (urbani e rurali) e mercanti generò ottimi risultati

un serio ripensamento sull'interdipendenza tra Dominante e città dominate¹⁴. Non stupisce dunque che proprio da un veronese giungesse, alla fine del quarto decennio, una meditata proposta di orientamento liberista che avrebbe forse potuto cambiare le carte al tavolo della Serenissima. Si tratta ovviamente di un'ipotesi che non potremo mai verificare, dal momento che il *Suggerimento per la perpetua preservazione ed esaltazione della Repubblica Veneta atteso il presente stato dell'Italia e dell'Europa* dell'allora già noto Scipione Maffei rimase inedito fino al 1797¹⁵. Il *pamphlet*, redatto tra il 1736 e i primi mesi del '37, circolò informalmente all'interno di una ristretta cerchia di patrizi (tra cui Emo e Foscarini), consapevole forse lo stesso autore che il Senato non avrebbe mai potuto, né voluto, attuare una riforma così drastica in seno alla propria secolare struttura¹⁶. La “ricetta” maffeiana puntava tutto sulla ridefinizione dei rapporti tra la capitale (indebolita dopo la terza guerra di Morea e ancora poco stabile entro l'insospitale contesto europeo) e la sua Terraferma, il cui potenziale politico ed economico era stato fino allora sfruttato in modo errato. “Si può crescer di forze, senza crescer di Stati; e ciò coll'interessar tutti”¹⁷, affermava il marchese, desideroso di cavalcare la ventata di rinnovamento inaugurata nel luglio del '36 con il decreto del Senato sulla politica daziale, volta a riconfermare Venezia porto franco (alla pari di Trieste, Ancona e Livorno)¹⁸. Alla base egli poneva uno

commerciali ed economici, grazie anche alla riduzione del dazio di uscita da 27 soldi a 10 soldi. Un analogo tentativo di associazione finalizzato alla grande manifattura ebbe luogo nel 1722 anche a Treviso, pur senza risultati effettivi. Non va dimenticato inoltre che, in quello stesso periodo, il veneziano Niccolò Tron (padre del politico Andrea) si stava affermando quale imprenditore laniero nella decentrata città di Schio. G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 161-162; G.L. Fontana, *L'industria laniera scledense da Niccolò Tron ad Alessandro Rossi*, in id. (a cura di) *Schio e Alessandro Rossi. Imprenditorialità, politica, cultura e paesaggi sociali del secondo Ottocento*, pp. 71-255.

¹⁴ P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., p. 16: “Che, nonostante questo e altri episodi, i patrizi veneziani non avessero colto le implicazioni e le possibilità del tornante del 1718, lo indicano sia l'assenza di riferimenti alla terraferma nello scritto di Foscarini, sia la prospettiva assai datata di Garzoni, che nel βάρσας si limitava a invocare una politica fiscale meno oppressiva, più paterna, nei riguardi dei poveri e in particolare di quella “contadinanza”, che due secoli prima, all'epoca della guerra di Cambrai, si era dimostrata “l'istrumento più valido, fedele, e costante a far girare la ruota della fortuna, a disporne i racquisti” [...]. La citazione è tratta dal testo dello storico Garzoni, scritto a titolo privato tra il 1725 e il 1727 (P. Garzoni, *Βάρσας* cioè *paragone usato [...] sù la Repubblica di Venezia per fare pruova della sua qualità*, ms. cl. IV. 316 conservato a Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia, c. 74v); esso includeva una serie di meditazioni sulla Repubblica, dipinta come corrotta dall'estinzione delle antiche casate nobiliari e dall'indiscriminato accesso al patriziato da parte di *homines novi*, guardati con disprezzo.

¹⁵ *Consiglio politico finora inedito presentato al governo veneto nell'anno 1736 dal marchese Scipione Maffei. Diviso in tre parti*, Venezia, stamperia Palese, 1797. Si vedano anche, a commento, L. Messedaglia (a cura di), *Il consiglio politico alla Repubblica Veneta*, Verona, 1955 e P. Ulvioni, *Note per una nuova edizione del Consiglio politico di Scipione Maffei*, in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, 1992, pp. 301-308 (e riferimenti in nota); D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento*, con attenzione alle pp. 157-158.

¹⁶ Maffei era consapevole della portata innovativa del *Suggerimento*, e fu per questo motivo che cercò *in primis* di persuadere i patrizi Giovanni Emo e Marco Foscarini, i quali, pur tributandogli molte lodi, ne sconsigliarono altresì la stampa, previa corretta revisione. Si veda P. Ulvioni, *Note per una nuova edizione del “Consiglio politico” di Scipione Maffei*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, cit., pp. 301-308 (con vasta bibliografia).

¹⁷ S. Maffei, *Consiglio politico*, cit., p. 37.

¹⁸ Il marchese aveva seguito il dibattito sulle riforme durante il soggiorno parigino; secondo il suo punto di vista solo un *background* diplomaticamente stabile (garantito dalla pace coi Turchi) avrebbe permesso a Venezia di dedicarsi a un programma innovatore. Si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 652-653, (lettera del 6 settembre 1733 a Bertoldo Pellegrini), p. 653: “La corte di Vienna (stante le presenti emergenze) si è acquitata dopo la pace fatta perpetua dalla nostra Rep.ca col Turco, onde mi penso, che a Venezia si penserà a riforme”. Dal '36 la macchina statale veneziana conobbe una spinta verso una maggiore efficienza, soprattutto dal punto di vista amministrativo; in quell'anno fu stilato infatti il primo bilancio generale della Repubblica e fu varata una riforma

svecchiamento del ruolo subalterno da sempre affidato alle principali città della Repubblica (soprattutto Verona), che a loro volta erano chiamate a gestire i territori di propria pertinenza con una maggiore libertà decisionale¹⁹. Il modello di riferimento era, a suo dire, antico e moderno al contempo: l'efficacia del principio federale dell'associazione dei vinti era infatti una grande eredità romana²⁰. D'altro canto, la vera rappresentanza della totalità civica era per lui ben incarnata dall'istituzione parlamentare anglosassone, ove “non tutti vanno in Parlamento, ma tutti concorrono ad eleggere que' Deputati, che da ogni Paese vi si mandano, e che non vi entrano come tali, e tali, ma come Rappresentanti quella Città, quella Terra, o quel Corpo”²¹. In altre parole, in un'epoca in cui la percentuale dei *barnaboti* (ovvero i nobili impoveriti) stava crescendo a dismisura, egli sosteneva la necessità per il governo centrale di allargare le fila del patriziato – da sempre prerogativa veneziana – ad alcune scelte famiglie nobili terrafermane, foriere di nuove concrete istanze civiche²². Alla base del *Suggerimento* vi era una conoscenza approfondita delle problematiche agrarie, legate a una scollata gestione della terra verso cui l'aristocrazia veneziana si era indirizzata dopo i contraccolpi delle guerre marittime. Non si dimentichi infatti che nel 1718 – anno più volte definito “spartiacque” – il marchese aveva esordito sulla scena locale in qualità di Provveditore di Comune, toccando con mano le falle del sistema giuridico e amministrativo²³. Senza alcun interesse al miglioramento della rendita dei

atta a ridurre le tariffe doganali (soprattutto in uscita) caldeggiata da Giovanni Emo, Lorenzo Tiepolo e Michele Morosini. Lo stimolo al miglioramento coinvolse anche altri aspetti, dalla marina militare alla conversione dell'Arsenale fino alla nuova gestione dello *Studium* patavino. P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748)*, cit., pp. 25-28; W. Panciera, *L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro in Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, 1998, pp. 479-553; M. Costantini, *Commercio e marina*, in *ivi*, pp. 555-612 (con particolare attenzione alle pp. 572-583).

¹⁹ S. Maffei, *Consiglio politico*, cit., p. 41: “Le Città e i Popoli vi sono tenuti in condizione di meri Sudditi. Sono esclusi da ogni comunicazione colla Repubblica, da ogni apparenza di società, e da qualunque partecipazione di libertà. Qual interesse dunque, e qual affetto possono avere? Non altro per verità, che quello degli altri Sudditi, cioè un'interna totale indifferenza”. La proposta maffeiana da un lato rigettava la possibilità di intraprendere una nuova guerra contro il turco, dall'altro puntava ad integrare la nobiltà scaligera al patriziato lagunare, aprendo ad essa le porte del Senato.

²⁰ *Ivi*, p. 57: “Quinci veramente ben si può raccogliere, come l'idea di Roma d'ampliar se stessa colla comunicazione di se stessa, fu il maggior segreto, che la Politica inventasse mai”. E ancora, p. 117: “Abbiamo veduto, che Roma fu Roma, perché agli uomini rari ed eccellenti d'Italia dava ad ito nella Repubblica, e luogo”.

²¹ *Ivi*, p. 91. Accanto al caso inglese, assunto come modello, l'autore si sofferma anche su altre strutture politiche contemporanee (Svizzera, Svezia, Polonia, Germania), tra cui spicca l'olandese, che deve la sua forza al perfetto equilibrio tra libertà delle singole provincie (sette in tutto) e unità decisionale per questioni superiori (pace, guerra, trattati, ...). Sulla recezione degli *exempla* internazionali si veda anche il saggio di E. Pii, *Il pensiero politico di Scipione Maffei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 93-117 (con ampia bibliografia).

²² Al di là della questione meramente sociale, il problema palesò ben presto tutta la sua gravità, dato che le cariche politiche più onerose avevano sempre meno candidati. A tal proposito si veda L. Megna, *Riflessi pubblici della crisi del patriziato veneziano nel XVIII secolo: il problema delle elezioni ai reggimenti* in G. Cozzi (a cura di), *Stato società e giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII)*, II, Roma, 1985, pp. 253-299, pp. 294-295. La questione dei “barnaboti” fu presa in considerazione, in quegli stessi anni da Nicolò Donà (1705-1765) nei *Ragionamenti politici intorno al governo della Repubblica di Venezia*, redatti tra il 1736 e il 1738. Egli insisteva per una risoluzione del problema attraverso una divisione di casate per censo, con relativa eliminazione dei patrizi poveri. La soluzione proposta consisteva in una sorta di serrata del Maggior Consiglio, da attuare però in maniera indolore tramite il varo di una legge atta a incidere sulla composizione del patriziato stesso.

²³ L'anno seguente pubblica *Dell'antica condizion di Verona* (Venezia, S. Coleti, 1719) dove argomenta l'indipendenza dell'antica città romana dalla vicina *Brixia* contro chi la considerava invece ad essa sottomessa, facendo leva sul distico catulliano (dal Maffei sconfessato): “*Brixia Veronae mater amata meae*”. Implicitamente ne esce un quadro elogiante che non tocca però tematiche contemporanee (come la questione dell'integrazione con la nobiltà lagunare).

fondi (effettuabile solo con il reinvestimento degli stessi profitti), l'*élite* dirigenziale aveva puntato tutto sulla crescita estensiva delle proprietà delegando quasi sempre la conduzione a un gastaldo e continuando, dal canto proprio, a risiedere nella capitale²⁴. Furono, queste, alcune delle contraddizioni che “incastrarono” la Repubblica, il cui regime assecondava da sempre ideali plutocratici, in un immobilismo cronico che le sarebbe stato letale. Solo una metamorfosi nella struttura più profonda del governo veneziano avrebbe potuto infatti fungere da motore per altre trasformazioni di ampio respiro. Il che, disgraziatamente, non avvenne.

Volente o nolente, Verona si trovò a dover pagare le conseguenze del non-interventismo veneziano, in virtù di quella posizione “a passerella” che da sempre ne condizionò la storia²⁵. L'insostenibilità dei frequenti transiti di truppe estere era sfociata in una soluzione di disciplinata gestione dell'approvvigionamento, nota col nome “tappe di Campara”. Si trattava, in pratica, di una serie di soste concordate, concesse a cavalleria e fanteria austriache entro un'area ben precisa in località Pastrengo, defilata rispetto ai centri abitati e non distante dal corso dell'Adige²⁶. Fu però solo durante le successive campagne asburgiche che l'*iter* Perarola-Rivoli-Campara imposto dal Senato veneto divenne ufficialmente operativo²⁷. Com'era inevitabile, malgrado i tentativi di organizzare l'accampamento delle milizie, l'andirivieni dei reggimenti (franco-sardi *in primis*, ma anche imperiali) provocò danni alle estese coltivazioni di gelsi e all'industria serica ad esse connessa.

Una volta concluso il conflitto che a più riprese l'aveva colpita, la città riuscì tuttavia a rialzarsi, beneficiando di un periodo di ritrovato benessere, grazie anche ai margini di autonomia fiscale accordati da Venezia, sopra ricordati²⁸. Non è un caso che nelle molteplici vedute

²⁴ Interessante l'analisi di T. Fanfani, *Ombre e luci nelle campagne veronesi del Settecento*, in G. Borelli (a cura di), *Uomini e civiltà agraria nel territorio veronese*, Verona, 1982, pp. 399-464; si veda anche, in un'ottica più ampia, P. Lanaro, *Scipione Maffei e il patriziato veronese*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 147-163 ed ead., *La crisi della proprietà nobiliare veneziana e veneta nel XVIII secolo* in S. Cavaciocchi, *Il mercato della terra secc. XIII-XVIII*, Firenze, 2004, pp. 431-444.

²⁵ Nel corso della guerra spagnola fu addirittura affidato all'allora Provveditore straordinario in Terraferma, Angelo Emo, il compito di vigilare sui passaggi delle truppe, intensificatisi soprattutto nella seconda fase militare (1707-1711). Di nuovo, in piena guerra per la successione al trono polacco (le cui operazioni, tra il '33 e il '35, si concentrarono nella penisola), la città atesina divenne varco obbligato per la vicina Mantova, contesa da entrambi gli schieramenti e ago della bilancia nelle strategie di attacco. Cfr. M. Pitteri, *Dalla Lessina al Tartaro. Economia, società ed ambiente lungo il confine veronese della Repubblica di Venezia nel '700*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, Scuola di dottorato in Storia economica, tutor E. Demo, M. L. Ferrari, a.a. 2008-2009, pp. 53-72, pp. 54-55.

²⁶ Si tratta della residenza rurale di proprietà Nogarola. Si veda M. Pitteri, *Dalla Lessina al Tartaro*, cit., pp. 53-72, pp. 54-55. La strategicità del luogo si misurava anche nella tempistica (una giornata) con la quale chi marciava da Mantova poteva raggiungere il confine della Val Lagarina, e chi scendeva in direzione opposta – dalla Germania – poteva arrivare al Mincio. Si consulti anche G. Maifreda, *Rappresentanze rurali e proprietà contadina. Il caso veronese tra Sei e Settecento*, Milano, 2002, p. 98.

²⁷ M. Pitteri, *Dalla Lessina al Tartaro*, cit., p. 56. Con riferimento alla ducale del 4 luglio 1744 si dichiarava che “una variazione delle marce predette” sarebbe stata accolta a Venezia con “sensibilissima sorpresa” e non avrebbe mai trovato assenso per il “gravissimo incomodo ed intollerabile danno” derivato ai sudditi veneti.

²⁸ G. Borelli, *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, cit., pp. 247-263, p. 258. Uno dei problemi collaterali all'industria serica fu il contrabbando della stessa allo stato grezzo. Cfr. G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 135-176. Il pericolo fu percepito anche da Maffei, il quale insisteva per attivare *in loco* delle strutture manifatturiere in grado di lavorarla, dato che “piccolo verrà sempre ad essere il beneficio del nasser qui la seta, rispetto a quello che se ne potrebbe trarre con farne uso [...] perché le operazioni che vanno fatte intorno alla seta prima che sia ridotta a potersi porre in opera, ed in telaio, non importano meno di cinque lire di spesa

dell'epoca – eseguite per lo più da artisti forestieri – l'elemento distintivo sempre presente sia il fiume Adige, circondato da un pullulare di attività commerciali e artigianali, con folli e mulini, barconi e natanti²⁹. A suggellare tale operosità fu l'intenso afflato edificatorio che prese il via dopo il primo ventennio: si pensi solo alla nuova sede fieristica in Campo Marzio, uno dei primi spazi pensati a supporto del mercato e costruiti in muratura, la cui inaugurazione nel 1722 fu resa possibile da una sistematica collaborazione tra ingegneri e architetti, cui prese parte anche Maffei³⁰. I lavori iniziarono proprio nel 1718, e vennero condotti in contemporanea all'arrangiamento bibienesco del Teatro Filarmonico e al primo allestimento del Museo Lapidario (1716-1720), in seguito ampliato dal Pompei, fino alla versione finale del 1745. Già entro il quarto del secolo questi tre poli architettonici giunsero a ridefinire l'assetto cittadino, concentrato oramai nell'area dell'Arena e non più attorno al “vecchio” ombelico romano e medievale di Piazza delle Erbe³¹. Com'è stato rilevato da studi specialistici, Fiera e Lapidario – entrambi prodotti di matrice maffeiana – costituiscono i primi esiti di una revisione linguistica imperniata sulla gloriosa stagione sanmicheliana. Non a caso, uno degli interlocutori prediletti del marchese in quel periodo fu padre Carlo Lodoli, teologo, matematico e teorico d'architettura, trasferitosi per almeno un lustro (dal 1715) presso il convento veronese di San Bernardino ove svolgeva il ruolo di insegnante³²; e non a caso, poco più tardi, Alessandro Pompei darà alle

intorno a ogni libra con che per ogni cento mila libbre di seta, ch'esca non lavorata, mezo milion di lire perde la città, che si spenderebbero nel minuto popolo [...]”. S. Maffei, *Verona illustrata parte terza*, cit., pp. 53-54.

²⁹ La produzione della lana era entrata in crisi alla metà del XVII secolo, ma venne soppiantata dall'industria serica, in espansione proprio tra Sei e Settecento. I commerci internazionali seguivano il naturale asse fluviale nord-sud, rendendo numerosi i commercianti tedeschi, francesi e inglesi di stanza in città. Per approfondimenti G. Zalin, *Dalla bottega alla fabbrica. La fenomenologia industriale nelle province venete tra '500 e '900*, Verona, 2008 e G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 165-176. Sulle vedute veronesi un sintetico *excursus* si trova nel catalogo della mostra *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, cit., pp. 110-115 e puntuali approfondimenti in *Bernardo Bellotto e le città europee*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 giugno - 16 settembre 1990) a cura di Sergio Marinelli, Milano, 1990.

³⁰ Nel 1712 un violento incendio aveva infatti raso al suolo tutte le botteghe della precedente fiera, allestite in strutture lignee nell'area della Bra. A. Sandrini, *La fabbrica contesa: architettura e ideologia urbana nella Verona del '700* in id. (a cura di), *La fabbrica della Dogana. Architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, Venezia, 1982, pp. 11-42, p. 21; N. Zanolli Gemi, *Scipione Maffei e la Fiera di Campo Marzio a Verona: una discussa attribuzione*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 579-595. Per una contestualizzazione si veda P. Lanaro (a cura di), *La pratica dello scambio: sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia, 2003, pp. 21-51 (e relativa bibliografia) e il saggio di Stefano Zaggia, “Le città delle cose”: *architetture fieristiche nella Repubblica veneta del Settecento: Verona, Bergamo, Padova*, in *ivi*, pp. 255-271.

³¹ Per approfondimenti si veda G. Romanelli, *La fine della Repubblica, Napoleone e gli Asburgo*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978, pp. 397-470. L'aggiornamento dell'assetto urbano settecentesco era dovuto ad una più ampia disponibilità di aree libere (pur all'interno della cinquecentesca cinta sanmicheliana) non saturate dall'antico impianto stradale ortogonale e non interrotte da “interferenze” fluviali.

³² Di lui Maffei scriveva al Vallisneri: “È qui da assai tempo il P. Lodoli Zoccolante, figliuolo d'un Cittadino Veneziano, Lettor di Filosofia, e Teologia. Questo è uno de' più be' talenti ch'io abbia conosciuto. Singolarmente è eccellente Filosofo, e Matematico. [...] è dell'ottimo gusto in ogni cosa, ed in ogni studio; ma in conseguenza di questo egli non può vivere co' suoi Frati, che non vorrebbero udir parlar d'altro che di Scoto, e di Mastrio. Io l'ho però sempre consigliato a procacciarsi una Lettura a Padova. Potrei mandarlo a Torino; ma per dirlavi lo vorrei appresso, perché ci voglio bene”. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol I, p. 33 (lettera s.d. ad Antonio Vallisneri). Su Carlo Lodoli (1690-1761), che nulla volle pubblicare in vita (perciò definito “Socrate architetto”), si veda lo scritto dell'allievo Andrea Memmo (1729-1793), che stampò il primo volume sulla teoria architettonica del maestro nel 1786 (Roma, Pagliarini). L'edizione completa del secondo volume tuttavia uscì solo un cinquantennio dopo. A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa. Libri due*, Zara, fratelli Battara - Milano, Società editrice dei Classici Italiani di

stampe *Li cinque ordini di architettura* (Verona, J. Vallarsi, 1735) contenenti le riproduzioni calcografiche dei disegni del maestro, su cui si tornerà più da vicino (cap. 2.2.1). Senza addentrarci in dettagliate questioni urbanistiche, ci si limita in questa sede a sottolineare come per l'intelligenza atesina questi edifici intendessero veicolare visivamente precisi ideali anti-seicenteschi, funzionali alla costruzione di un nuovo “mito” cittadino, alimentato dalle vestigia romane, dall'idioma manierista del Sanmicheli, dalla cultura antiquaria e da un non trascurabile benessere economico³³. Essi non sono altro che le manifestazioni più evidenti di una consapevolezza culturale, alla pari delle coeve declinazioni letterarie, come la *Scienza cavalleresca*, *Dell'antica condizion di Verona*³⁴, la *Verona illustrata*, il citato trattato pompeiano, il *Consiglio Politico*, ecc. Va da sé che il referente sottinteso di questa “*renovatio urbis*” fosse proprio la Repubblica di Venezia, chiusa in una apatica staticità costituzionale che non lasciava spazio a pertugi riformistici³⁵.

A partire dal quarto decennio gli interventi più rilevanti sembrano riguardare soprattutto l'aspetto commerciale, al fine di mantenere saldo quel ruolo di “porto di mare in terra” che la città deteneva – pur con vicende alterne – sin dagli inizi del dominio veneziano. La pompeiana realizzazione della Dogana di Terra, nei pressi di San Fermo, risale agli anni 1745-46 e risponde non solo ad esigenze pratiche (legate allo sgombero dei locali dello “sborro”, intimato nel '39 dai Provveditori alla Sanità³⁶), ma riflette, ancora una volta, latenti rivendicazioni di autonomia. La “mole magnifica” – come la definirono i Savi alla Mercanzia – della nuova fabbrica, con peristilio a doppio loggiato d'ordine toscano su tre lati e colonnato dorico gigante antistante l'ingresso finì con l'attirare non poche polemiche da parte di chi, in laguna, correttamente lesse il significato di quell'impianto monumentale e delle pericolose derive ideologiche di tale rinnovata *koinè* urbana³⁷. Previa alcune modifiche strutturali (imposte dalla Dominante e mediate dal

Architettura Civile, 1834. Si veda inoltre P. Del Negro in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 65, 2005, pp. 390-393.

³³ Prova ne sia il *trend* demografico: l'assestarsi della popolazione intorno ai 47.700 abitanti dopo il 1756 (avvicinandosi quindi ai livelli *ante* 1630) conferma la ripresa economica, che tocca livelli apicali proprio tra il 1740 e il 1750. G.P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, cit., p. 19; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, cit., p. 200.

³⁴ S. Maffei, *Dell'antica condizion di Verona. Ricerca istorica dedicata all'Illustriss. e Reverendiss. Vescovo di Brescia Monsignor Gio:Francesco Barbarigo*, Venezia, S. Coleti, 1719. Si tratta della risposta alla polemica sollevata dal Gagliardi in merito alla supposta dipendenza di Verona dai popoli cenomani.

³⁵ Sulla portata politica del rinnovamento urbanistico veronese, promosso dal *milieu* nobiliare coagulato attorno alla carismatica personalità del Maffei si rimanda a G. Romanelli, *La fine della Repubblica, Napoleone e gli Asburgo* cit., pp. 397-470; e inoltre A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, in P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. I, pp. 261-346 (con ampia bibliografia precedente).

³⁶ L'ordine di sgombero giungeva in un periodo particolarmente critico per il commercio atesino, danneggiato sia dalla politica austriaca (che nel 1717 aveva concesso lo *status* di porto franco alle città friulane di Trieste e Fiume), sia da quella veneziana, il cui pesante sistema daziario aveva compromesso l'originaria competitività della via fluviale atesina. Sulla vicenda si rimanda a P. Preto, *Il regime fiscale e le dogane in epoca veneta in rapporto all'Adige*, Verona, 1977, pp. 631-681; A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, cit., pp. 305-306 (con relativi riferimenti d'archivio); id., *La fabbrica contesa: architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, cit., pp. 23-25.

³⁷ ASVe, *Decreti Senato Rettori*, f. 20 agosto 1746, ripreso in A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, cit., pp. 308-309: “La spontanea vaghezza di costruire una mole magnifica per la quantità di Marmi e del lavoro [...], l'arbitrio di spendere a talento 14.500 Ducati oltre i 12.000 assentiti, senza pubblica permissione e

perito Saverio Avesani), l'inaugurazione si tenne nel 1748, nonostante l'edificio fosse ancora privo del pontile, completato un cinquantennio più tardi (1790-1792) dagli ingegneri Vincenzo Garofalo e Leonardo Salimbeni, cui si deve anche l'erezione della cosiddetta "Dogana d'Acqua"³⁸.

Non si manchi di menzionare, pur *en passant*, la straordinaria quantità di edifici privati – ville e palazzi urbani – eretti nell'arco di tre decenni. È il caso delle ville Pompei Carlotti a Illasi (1731-1737), Giuliani a Settimo del Gallese (1739-1743), Pindemonte a Isola della Scala (1742), tutte progettate da Alessandro Pompei. O ancora villa Marioni (oggi Pullè) al Chievo, ristrutturata e ampliata da Ignazio Pellegini; Dionisi a Cerea (1740-1766), realizzata dal marchese Gabriele Dionisi (1719-1808), dilettante architetto oltre che proprietario, assieme al fratello Giovanni Jacopo (1724-1808); Mosconi Bertani a Novare (nei pressi di Negrar) costruita su incarico del primo proprietario Gaetano Fattori, completata nel 1779 su probabile (benché non rintracciato) disegno di Adriano Cristofali e destinata a divenire tra Sette e Ottocento la sede di un vivace cenacolo letterario, coordinato da Elisabetta Contarini Mosconi³⁹. Il robusto tessuto nobiliare che sta alla base di queste committenze architettoniche mostrò altresì un consapevole interesse per il dibattito sull'implementazione delle tecniche agrarie (che sfocerà nel 1768 con l'istituzione dell'Accademia di Agricoltura) e non fu estraneo nemmeno agli interessi letterari *tout court*, riversati talora in edizioni di tutto rispetto.

Per quanto concerne il settore librario, va detto che il mutato contesto internazionale agevolò tacitamente il mercato marciano (e veneto in generale): nonostante l'estromissione quasi totale dalle piazze protestanti dell'Europa centro-settentrionale (si pensi alle fiere di Lipsia e Francoforte), l'affievolirsi della produzione francese e olandese aveva permesso alle tipografie della Repubblica di intensificare gli affari con numerose città iberiche, accentuando altresì le

contro le leggi che sono in vigore e da tutte le Città e Comunità obbedite [...] riteniamo siano difetti veramente nocivi e distruttivi delle massime dell'Ecc.mo Senato, che si è spiegato ne' suoi decreti volere che in quest'affare si abbia riguardo alla Sicurezza del Commercio e del Pubblico Patrimonio, all'interesse della Città, et al comodo de' Mercanti". E ancora, dal medesimo decreto: "Certo è che a chi riguarda con occhio sincero l'idea della Città di Verona, e li modi da essa tenuti nella costruzione di questa Dogana, facilmente apparisce averla eretta ed eseguita quelli Provveditori con li modi stessi che han tenuti nel fabbricare la loro Accademia, il loro Teatro, la loro Fiera, e intendevano forse di poter e voler dire anche di questa Fabbrica: la nostra Dogana". *Ivi*, p. 310. Ciò che si criticava, oltre all'enorme dispendio economico, era la totale assenza di utilità funzionale alla base di tali scelte estetiche. Cfr. anche P. Gazzola, *Il Neoclassicismo a Verona*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", V, 1963, pp. 162-180.

³⁸ Assieme alle modifiche, i veronesi dovettero inoltre accettare una terminazione (5 ottobre 1747) sottoscritta dai Cinque Savi in accordo col nuovo rettore, Tommaso Querini, in base alla quale si stabiliva il pagamento di una pena pecuniaria. Sulla vicenda A. Sandrini, *La fabbrica contesa: architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, pp. 11-42.; id., *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi "neoclassici"*, cit., pp. 310-312 (con riferimenti d'archivio).

³⁹ Si rimanda alla bibliografia specifica, in particolar modo a G. F. Viviani (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona, 1975, pp. 594-598 (villa Marioni), pp. 456-460 (villa Mosconi), pp. 700-701 (Villa Dionisi); B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, Cerea, 1986; su villa Mosconi, il cui primo progetto risale a Lodovico Perini, si rimanda a G. F. Viviani, *Ville della Valpolicella*, Verona, 1983, pp. 81-85 (con alcune rettifiche cronologiche rispetto al testo del '75), R. Dal Negro, *Novare: storia e notizie di un'antica comunità Valpolicellese*, Negrar, 2007, pp. 97-101 e M. Luciolli, *Ville della Valpolicella*, Verona, 2008, pp. 33-35; per un profilo degli architetti si vedano invece P.P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, (sec. XV – sec. XVIII), 2 voll., Verona, 1988, vol. II, *ad vocem*.

vendite “intra-nazionali”⁴⁰. Beninteso, ancora per buona parte del Settecento, gli unici testi a garantire rese sicure – e possibilità di autofinanziamento – erano quelli liturgici, devozionali o, in alternativa, i grandi classici latini. Entro la categoria delle opere genericamente definite “religiose” esisteva poi una varia e articolata gerarchia che le rendeva accessibili a venditori e acquirenti dalle diverse “tasche”: si passava dagli agili fascicoli contenenti sermoni, orazioni, catechismi, vite di santi stampati su carta blanda con qualche cornicetta xilografica, alle più voluminose opere teologiche, per lo più in latino (a volte con traduzioni in italiano e francese) vendute in tutto il mondo cattolico, fino ai cosiddetti “rossi e neri”, ovvero messali, breviari, diurni ecc., confezionati in tutti i formati possibili con carta molto spessa e caratteri scelti (anche greci, cirillici, armeni) a seconda dei destinatari⁴¹. Proprio questi ultimi costituivano il “tradizionale patrimonio dell’arte della stampa lagunare”⁴², rappresentando una cospicua nicchia di mercato da difendere a ogni costo, tant’è vero che nel 1742 i Riformatori giunsero persino a varare una severa terminazione protezionistica, volta a concedere la pubblicazione solo ed esclusivamente alle botteghe veneziane⁴³.

Alla base di tutto vi fu comunque un sensibile miglioramento delle condizioni economiche legate al commercio e alla lavorazione degli stracci, che poterono godere del sostegno diretto da parte del Senato e, più concretamente, dei Savi alla Mercanzia⁴⁴. La produzione della carta venne infatti incrementata sia dalla riduzione degli aggravi, sia dall’introduzione di agevolazioni fiscali per i lavoratori del settore. Grazie all’esenzione dal pagamento dei dazi interni, tra il 1725 e il 1727 il mercato delle materie prime era stato sostanzialmente liberalizzato, con grandissimo

⁴⁰ M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., p. 11 (e relativi riferimenti bibliografici sull’editoria francese). La rinforzata presenza veneziana sul mercato iberico trasse giovamento dall’affievolirsi delle tipografie di Lione ed Anversa, da sempre temibili concorrenti, ora schiacciate rispettivamente dal potere centrale parigino (nonché dalla crescita dell’editoria ginevrina) e l’agguerrita concorrenza olandese.

⁴¹ M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 807; F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, cit., p. 94, M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., pp. 14-15, pp. 46-47. Le tre categorie corrispondono ovviamente a un crescendo d’impegno economico da parte dei tipografi. La prima era tendenzialmente affidata a botteghe prive di annessa libreria e non necessitava di alcun privilegio (sono i cosiddetti libri “a partito”); la seconda costituisce lo zoccolo duro della produzione lagunare – e dunque protetta dal privilegio dell’Arte – per via dell’ampissima diffusione (da Napoli, Roma, Firenze, Bologna fino al mercato iberico e tedesco); la terza tipologia invece garantiva introiti altissimi e per questo era spesso il frutto di “società” tipografiche, tant’è che su di esse “s’impetrano per lo più i privilegi dell’Ecc.mo Senato”.

⁴² M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., p. 15.

⁴³ ASV, *Riformatori*, f. 18, cc. 128, 170, ripreso in H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, London, 1969, p. 286. Con questa terminazione s’intendeva forse colpire le botteghe dei Manfrè e dei Remondini, delocalizzati rispetto a Venezia (l’uno a Padova, l’altro a Bassano) e molto attivi nel settore. Fermo restando che fu impossibile applicare *in toto* tale legalizzato sistema di “favoritismi”, campioni indiscussi dei “rossi e neri” furono i Baglioni la cui scalata sociale, culminata nel 1716 con l’acquisizione del titolo gentilizio la dice lunga sui livelli di rendita. Maggiori informazioni sulla storia e sulla produzione delle botteghe Baglioni e Pezzana (che vedranno unite le loro sorti grazie al matrimonio di Giambattista Baglioni con Angela Pezzana, nel 1691) sono contenute nel fondamentale testo, più volte citato, di M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., pp. 18-25, assieme a P. Ulvioni, *Stampatori e librai*, cit., pp. 121-122. La parabola dei bergamaschi Baglioni in particolare si svolge anche sul piano sociale, dal momento che nel 1684 ottennero la cittadinanza onoraria e nel 1716, (con Giambattista) versarono 100.000 ducati alle casse statali per acquistare lo *status* di patrizi veneti e sedere così nell’aula del Maggior Consiglio.

⁴⁴ I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., p. 21. Fu su disposizione del Senato infatti che ai Savi alla Mercanzia venne affidato il compito di analizzare e potenziare le prospettive di sviluppo per il commercio con Oriente e Occidente (decreto 17 febbraio 1725 – 1724 m.v. – in ASVe, *Senato Terra*, f. 1632).

vantaggio delle industrie terrafermane – soprattutto di area salodiana – cui era garantito un costante afflusso di cenci⁴⁵. Anche Verona beneficiò di tale ripresa: nonostante l'aumento ridotto del numero degli stabilimenti (le quattro cartiere del 1725 passano a cinque nel 1768, mantenendosi tali fino ai primi anni '90), si assiste comunque a un'implementazione delle attrezzature (ruote, tini, cilindri ...) ⁴⁶. La città scaligera poteva inoltre contare su un buon approvvigionamento degli stracci, spesso esportati all'estero (soprattutto nel salodiano e nel cenedese)⁴⁷. La questione è ovviamente ben più complessa del mero dato statistico-numerico e c'è stato chi, contestualizzando il *trend* entro una panoramica storica più ampia, ha individuato proprio in questo lasso di tempo i germi del declino degli anni a venire⁴⁸. Del resto, il nuovo regime di libera circolazione inaugurato nel '25 era destinato a portare con sé alcuni disequilibri, dal momento che a controbilanciare la crescente richiesta di carta furono, purtroppo, le sempre maggiori difficoltà d'importazione della materia prima, causate sia da restrizioni imposte agli stati confinanti sia dall'accresciuta concorrenza del settore, in Italia e all'estero.

Ciò premesso, attorno al quarto decennio del secolo l'editoria veneziana conobbe una nuova e indiscussa *acmé* produttiva, come testimonia il primo censimento dei torchi operativi in città (condotto nel 1735) che ne quantificava ben novantaquattro, distribuiti in ventisei stamperie⁴⁹. A questo si aggiungano le librerie, in esponenziale aumento e concentrate

⁴⁵ La relazione dei Savi non fece altro che appoggiare le richieste dei cartieri, i quali, chiamati a testimoniare il loro *status quo*, indicarono nel peso delle imposte l'origine di tutti i mali che avevano afflitto e seguitavano ad angustiare l'industria ed il commercio della carta. Dopo un primo decreto (15 marzo 1725 in ASVe, *Senato Terra* f. 1633) in cui si ufficializzava l'esenzione totale dei dazi per le materie prime e l'esenzione del dazio d'uscita da Venezia per la carta esportata, si aggiunsero poi altri sgravi, volti a compensare la crescita dei genovesi, che, nel giro di qualche decennio erano riusciti ad appaltare le materie prime della Marca trevigiana, Ravenna, Ferrara e Parma (ovvero tutte le aree su cui la Serenissima contava di trarre maggiore quantità di stracci). I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., pp. 22-23. A proposito dell'industria di Salò, i Rettori di Terraferma, rivolgendosi ai Savi, dichiarano: “[...] una cartiera quasi diroccata è stata intieramente rifatta, altre si sono accresciute chi di una, chi di due e più ruote; quelli che corrono in affittanza hanno ricevuto un considerevole accrescimento d'affitto, nascendo gara dei concorrenti per averli, e li lavori si vanno riducendo a paerezione, e di lavora la carta più fina del solito, per essere anche questa di più facile esito e di smaltimento più pronto” (ripreso in *ivi*, p. 25).

⁴⁶ L'analisi degli impianti attivi spetta ancora una volta a I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., p. 34, tabella 5. Il numero di ruote delle cartiere veronesi passa da otto nel 1725 a dodici nel 1768, tredici nel 1781 e quattordici nel 1791; in costante ascesa anche il numero dei tini: cinque nel '25, sette nel '68, otto nell'81, nove nel '91. L'utilizzo dei cilindri è attestato a partire dal nono decennio del secolo, con una buona media (due nel 1781 e tre nel 1791) alla pari del salodiano e del cenedese, superata solo dai tre e i sei attestati rispettivamente in area trevigiana e friulana.

⁴⁷ I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco*, cit., p. 35.

⁴⁸ B. Caizzi, *Industria e commercio della Repubblica veneta nel XVIII secolo*, Milano, 1965, p. 179: “Mentre il lavoro tendeva complessivamente a diminuire, cresceva il numero delle cartiere che se lo contendevano: il loro numero complessivo passò a 123 nel 1768, con un incremento di oltre un quarto su quello di quindici anni prima, ma peggiorava parallelamente la produzione, anche perché le cartiere che non avevano lavoro continuato, si preoccupavano più di reperire stracci che di curare la qualità del prodotto”. Dello stesso parere M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, 1956, pp. 61-62.

⁴⁹ ASVe, *Riformatori*, f. 370 già ripreso in C. Massa, *Stampe e libri a Venezia nel secolo XVIII*, in “Il Bibliofilo”, a. VII, gennaio 1886, n. 1, pp. 86-87; una dichiarazione successiva, inserita dal priore dell'arte nella terminazione del 4 settembre 1793, indicava invece ottantotto torchi in tutto (ASVe *Riformatori*, f. 60); si vedano anche M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., p. 48; M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 807; L. Moretti, *Il libro veneziano nei secoli*, in *Venezia città del libro. Cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2 settembre-7 ottobre 1973), a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1973, pp. 15-39, p. 31. Dal confronto con le rilevazioni “statistiche” precedenti e successive al 1735 si evince che il rifiorire dell'attività libraria non comportò necessariamente un aumento delle

principalmente nel tratto delle Mercerie (o *Marzarie*), tra S. Bortolomio e piazza san Marco⁵⁰. Il pullulare di botteghe, tutte vicine, tutte in produzione, frequentate da nobili, letterati e “gente scientifica”, colpì piacevolmente anche Johan Caspar Goethe, padre del noto scrittore; nel corso della sua visita a Venezia infatti egli appunta come tali negozi svolgessero la funzione di piccole biblioteche, accessibili a un eterogeneo pubblico di lettori che non di rado vi entrava “più per studiare e servirsi di quei libri che per comprare”⁵¹.

Giusto un anno prima rispetto al citato censimento, nel gennaio del '34, si era finalmente giunti a un nuovo accordo per il riordino della legislazione sui privilegi di stampa, in risposta alle rimostranze sollevate già nel '25 nelle pagine della “Galleria di Minerva” da Almorò Albrizzi, accusato d’aver pubblicato le opere del Bellarmino senza le dovute licenze⁵². Il tipografo veneziano si era fatto allora portavoce delle difficoltà della propria categoria, costretta a “mendicare quinci e quindi le varie Parti in varj, e distantissimi tempi emanate”⁵³. A breve

botteghe (nel 1696 a Venezia erano ventisei, e nel 1773 saranno trentaquattro), ma piuttosto una riconversione del a qualità dei loro prodotti.

⁵⁰ M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 48-50: “La prima ad incontrarsi, poco prima del campo di S. Salvador, era quella di Giovanni Manfrè. Quindi, imboccata la Merceria, compariva il negozio Baglioni e più o meno adiacente doveva essere la grande libreria di Francesco Pitteri. Seguivano quindi i più piccoli empori di Zuanne Tramontin, di Domenico Tabacco e, in calle delle Acque, di Antonio Perlini. In prossimità del ponte dei Baretteri la concentrazione si infittiva. Sotto il portico che va verso calle delle Acque vi era il negozio Recurti; nelle immediate vicinanze quelli di Pietro Bassaglia e di Giambattista Ragozza. Passato il ponte, all’imbocco della Merceria di San Zulian, la bottega Coleti, seguita dalla celebre libreria di Giambattista Albrizzi. Subito dopo un altro emporio di considerevoli dimensioni, quello di Lorenzo Pezzana, quindi due librerie più piccole, una di Bortolo Locatelli ed un’altra di Angelo Pasinello. Di ridotte dimensioni, ma frequentatissima, era anche quella di Giuseppe Bettinelli, alla quale seguiva, ormai in prossimità della chiesa di San Zulian, il rinomatissimo negozio Hertz. Di fronte un’altra rifornita libreria, quella di Simone Occhi e la bottega «da santi» dell’incisore Giovanni Wagner specializzata in stampe”.

⁵¹ J. C. Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura e con introduzione di A. Farinelli, 2 voll., Roma, 1932, vol. I, pp. 38-41 (lettera del 23 febbraio 1740), p. 40. L’autore si sofferma inoltre sull’ottima manifattura di alcuni prodotti tipografici; elogia in particolar modo l’Albrizzi, “uomo molto ardito”, che proprio in quel periodo stava allestendo “una nuova edizione della Gerusalemme liberata del Tasso, in gran folio, che sarà una delle più splendide che si sia mai vista, mentre vi saranno molte stampe in rame fatte dal più famoso artefice”. *Ibidem*

⁵² A. Albrizzi, *Atti eruditi della Società albriziana. Parte Bibliografica. Leggi venete circa le stampe*, in “Galleria di Minerva riaperta”, II, 1725, pp. 1-24. Il progetto dell’Albrizzi è stato ripubblicato in M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 45-51. Nell’agosto 1725 i Riformatori avevano infatti bloccato la stampa, su istanza del collega rivale Malachini; si veda A. Albrizzi, *Arringo fatto da Almorò Albrizzi li 7 agosto 1725 avanti gli Ecc. Signori Riformatori dello Stato di Padova K. Gio. Francesco Morosini, procurator Andrea Soranzo e procuratori Pietro Grimani, contro Giovanni Malacchini, istante per il divieto della stampa delle opere del cardinale Bellarmino dal suddetto Almorò Albrizzi intrapresa e di molto avanzata*, s.n.t; una scrittura dell’Albrizzi sulla questione si trova anche in ASVe, *Riformatori*, f. 362; per approfondimenti M. Lanaro, *Accademie ed editoria: l’attività degli Albrizzi a Venezia*, in *Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani (Modena, 1972)* a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., vol. 5: *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, 1979, pp. 227-272, pp. 237-241.

⁵³ A. Albrizzi, *Leggi venete circa le stampe*, cit., p. 2. In apertura al suo discorso, descriveva un desolante scenario: “[...] una delle principali, e più importanti Arti, che maggiormente accrescevano lo splendore di questa Città, ha tenuto sempre luogo principale quella della Stampa, finché con molta accuratezza, e industria fu per lungo tempo esercitata da’ Professori di essa, che soleano essere i migliori, che fossero in luogo alcuno. [...] Ma perché non v’ha cosa, per ottima che sia, che dalla malizia degli Uomini non venghi nel decorso di tempo contaminata e guasta; di manieracche col mezzo d’abusivi sconcerti, e di odiose introduzioni divenga pessima, così vedesi compassionevolmente succedere di questa nobilissim’Arte, che tra tutte le altre ben regolate la sola disordinata, ora viene sempre più deturpata, anzi grandemente annichilata per la poca cura, e somma avarizia della maggior parte de’ Libraj, i quali non metton più pensiero dietro le Opere, acciò riescano ben stampate con buoni Caratteri, Carte sode, e principalmente corrette. [...] Quindi nasce, che non istampandosi più un Libro, che buono sia, o che almen non patisca la sua alta crisi, si è perduta quella gran riputazione de’ primi tempi, che soleva dare alle Venete Stampe un grandissimo avviamento per tutto l’Orbe Letterato; e talmente è andata quì la bella Stampa in rovina, che

distanza dal suo intervento venne promulgata una nuova terminazione (25 gennaio 1726) che riprendeva in buona sostanza la parte del Senato del 21 maggio 1603 sulla questione dei privilegi: si confermavano i vent'anni per le opere inedite, dieci per per opere “di molta stima” non stampate a Venezia da almeno vent'anni e cinque per quelle non stampate da almeno dieci anni⁵⁴. Ad essa seguì – dopo circa un secolo di assenza – il ripristino della carica di “Presidenza alle stampe”, assegnata nel giugno del 1730 a Giovanni Francesco Pivati che avrebbe dovuto “invigilare all'esecuzione delle leggi in vari tempi emanate”⁵⁵. Tra il 1734 e il 1738, anche a fronte di nuove lamentele, si confermò la necessità di una figura di Soprintendente finanziato dallo Stato (che dimostrava così di voler investire in prima persona sulla bontà dei prodotti editoriali)⁵⁶. Significativamente, in contemporanea all'intervento dell'Albrizzi, il collega Giovanni Manfrè, libraio per conto del Seminario di Padova, escogitava un sistema per ovviare alla controproducente concorrenza interna, principale causa delle corse al ribasso con conseguenti cadute in qualità⁵⁷.

Il concatenarsi quasi *ad annum* di tali episodi entro la panoramica tipografica poc'anzi descritta non può dirsi tuttavia completo senza includere almeno altri tre momenti, decisivi soprattutto per le sorti dell'illustrazione calcografica.

Nel giugno del 1719 su istanza di alcuni intagliatori (Andrea, Carlo e Francesco Zucchi, Alessandro Dalla Via, Giuseppe Baroni e Antonio Bosio) era sorta la “Bottega de' Scultori e Stampatori in Rame di Venetia”, una vera e propria Arte – sita in S. Zulian, all'insegna di S. Lucilla – con l'obiettivo di tutelare il lavoro dei confratelli dalla pratica del contrabbando, attraverso la stesura di una mariegola e la “serrata” della stessa corporazione⁵⁸. L'iniziativa

d'ordinario non cercansi da' Letterati di buon gusto, che quelle Opere stampate in terre estere, e lontane”. Cfr. *Ivi*, pp. 6-8.

⁵⁴ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano, 1943, p. 48; H. F. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 174-177 e pp. 217-218; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 43-44; Si tratta della prima legge organica, precoce negli obiettivi e nei principi delineati (qualità dell'inchiostro e della carta, gestione dei privilegi, etc.). La terminazione del 1726 si preoccupava soprattutto di aspetti gestionali: dalla correttezza delle edizioni all'obbligo di deposito dei testi alla libreria marciana e alla biblioteca universitaria patavina, alla concessione dei privilegi (vent'anni per chi pubblicava un'opera inedita, dieci se si trattava di un titolo fuori mercato da almeno vent'anni), fino al divieto di importazione di libri dall'estero.

⁵⁵ R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., p. 31; H. F. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 187-188; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 45-46. La prima istituzione – fallimentare – della carica risale al 1614 (Giovanni Sozomeno). Spettava al Soprintendente monitorare la procedura dei privilegi, ispezionare le tipografie (per accertarsi che il lavoro fosse svolto dai “maestri” dell'Arte, che vi fossero adeguati controlli di trascrizione nella composizione delle pagine, etc.) e punire i contravventori. Il tutto però a carico della “cassa della scuola de' librai”, costretti a sborsare annualmente 100 ducati. Proprio su questo punto la corporazione si oppose, ottenendo da subito una riduzione dell'onere. Ma la questione era anche un'altra: si temeva che la creazione di una mansione “esterna” avrebbe potuto mettere i bastoni tra le ruote ad un sistema produttivo in costante ripresa, magari accrescendo i costi e agevolando, di conseguenza, la concorrenza italiana ed estera.

⁵⁶ Si vedano i documenti da ASVe, *Senato Terra*, f. 1787, decreto 9 gennaio 1733 m. v. e ASVe, *Riformatori*, f. 13, cc. 19-23, pubblicati da H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, cit., pp. 280-81 e pp. 281-82.

⁵⁷ Egli suggeriva la creazione di una rete compatta di librai, una sorta di consorzio di vendita in grado di venire in aiuto a qualsiasi richiesta di edizioni veneziane, grazie alla “messa in comune” delle stesse, a prezzi costanti. In virtù di tale accordo, ogni singolo venditore avrebbe potuto offrire a eventuali clienti italiani o stranieri l'intera produzione stampata a Venezia, non solo quella disponibile nel proprio negozio. G. Gozzi, *Scritti di Gasparo Gozzi, con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo. Con note e proemio*, 3 voll., Firenze, 1849, vol. II, p. 431.

⁵⁸ R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., pp. 157-158 (con riferimenti d'archivio). La bottega

colpisce non solo per l'attitudine dei suoi promotori, ma anche perché si poneva volutamente in contrasto con la linea perseguita dal Senato che, proprio nel gennaio del '19, al fine di "redimere il pregiudicato commercio di questa piazza" aveva promosso la liberalizzazione dell'esercizio delle diverse Arti, rendendo meno vincolato il sistema economico su cui esse poggiavano⁵⁹. Dal resoconto del Temanza, redatto un ventennio più tardi, si nota come il numero degli immatricolati fosse rimasto tutto sommato modesto, annoverando solamente quattordici incisori (nell'ordine: Visentini, Faldoni, Falconi, Crivellari, Orsolini, Zucchi, Cattini, Camerata, Patrini, Giampiccoli, Pitteri, Monaco, Sartori, Marcello) e due intagliatori di caratteri (Polanzan, Baroni)⁶⁰. Di lì a poco, esauritasi l'avventura del negozio comune – secondo la documentata ricostruzione del Gallo – la corporazione sarebbe stata riaperta e sottoposta al pagamento di una "benintrada" con relativo esame d'ingresso, entrambi gestiti dall'Arte dei Miniatori⁶¹. Ad ogni modo, l'episodio testimonia l'avvio "strutturato" di una nuova stagione artistica e culturale, cui contribuirono anche valenti editori e mecenati. Come osserva Giandomenico Romanelli, si trattava infatti di un "esperimento di enorme interesse per i caratteri insieme cooperativistici ed imprenditoriali che in sé conteneva oltre a quelli per dir così giuridici, miranti a salvaguardare, nel contesto di un'accresciuta facilità e possibilità di contraffazione e di copie, la proprietà intellettuale non meno che quella pratica, economica, dell'opera"⁶².

È altresì doveroso ricordare l'istituzione, nel 1730, del laboratorio d'intaglio del bassanese Giuseppe Remondini, il cui commercio di stampe con la Serenissima, ufficializzato solo nel 1739, genererà non poche dispute da parte dei concorrenti lagunari. A dirigerlo furono inizialmente Giuliano Giampiccoli (Belluno, 1703 - 1759) e Antonio Baratti (Belluno, 1724 -

costituiva "una forma cooperativa di vendita alla quale tutti gli incisori erano tenuti a partecipare e dalla quale avrebbero tratto un guadagno proporzionato ai rami eseguiti ed ai capitali da ciascuno investiti nell'azienda". Andrea Zucchi fu nominato priore, mentre la gestione del negozio venne affidata ad Antonio Baroni. La serrata del 18 giugno era una strategia funzionale a selezionare i confratelli (anche non veneziani) in base alle capacità tecniche, al fine di migliorarne la qualità. A tal proposito l'Arte chiese ed ottenne per vari anni dai Riformatori un decennale privilegio privativo e l'esclusiva di vendita per le stampe prodotte.

⁵⁹ W. Panciera, *L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro*, cit., pp. 479-480.

⁶⁰ Si tratta del manoscritto *De' memorie storiche appartenenti a' professori delle Belle Arti del Disegno. 1738*, riportato in T. Temanza, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma, 1963. Alle cc. 1 r e v (ovvero pp. 3-4) troviamo il seguente elenco di "Intagliatori in rame: Antonio Luciani. Defonto / Antonio Visentini. S. Canzian / Gio. Antonio Faldoni. Nelle Carceri / Alessandro dalla Via Veronese. Defonto. / Bernardo Falconi. Calle del Fontico Rialto. / Bortolo Crivellari S.a. Soffia / Carlo Orsolini. S. Giustina / Franco Zucchi / Giovanni Cattini. S. Giacomo dall'Orio. Giuseppe Camerata. Alli Servi. / Giuseppe Patrini Parmeggiano. Campo Ruzzolo. / Giuseppe Baroni. Defonto. / Giuliano Giampiccoli. Bellunese. S. Antonino. / Marco Pitteri. S. Cassiano. / Pietro Monaco. S. Lunardo. alle Calleselle. / Felicità Sartori. In casa della sig.ra Rosalba Carriera. S. Vio. / Felice Polanzan Int.^r di Lettere. / La sig.^{ra} Anzola Baroni Intaglia.^{ce} di Lettere."

⁶¹ ASVe, *Inquisitorato alle Arti*, b. 33, fascicolo "Depentori" del 2 luglio 1754 (ripreso in R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., p. 158): "I Miniatori soli possono stampar e vender carte in rame, e soli possono miniar tanto le carte, quanto le tele; e nelle carte vi sono comprese le bergamine. L'incider in rame è lavoro libero, e ogn'un che voglia lo può fare sia per diletto, sia per professione, e per lucro. Ma quando si tratti di stampar e di vender non lo possiamo far se non noi soli Miniatori. Dell'anno 1680 i Miniatori medesimi ebbero una contesa coi Libreri, ma l'abbiamo persa e pretendevamo con essa che i Libreri dovessero venir da noi quando volevano stampar le carte che si avevano a inserir ne Libri. Guadagnarono la causa, e restò solo loro proibito il poter vendere le carte sciolte".

⁶² G. Romanelli, *Il "gran teatro" dell'incisione: artisti, committenza e pubblico*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti friulani del Settecento*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems - Venezia, Museo Correr), a cura di D. Succi, Venezia, 1983, pp. 9-10. Errata tuttavia l'indicazione del 1729, da sostituire con il dato cernito dal Gallo (1719).

Venezia, 1787), cui s'aggiunse, in seguito, Giovanni Battista Volpato (Bassano del Grappa, 1740 - Roma, 1803). Per la tipografia vicentina la produzione “industriale” *ante litteram* delle immagini incise affondava le proprie radici già a fine Seicento quando, con il capostipite Giovanni Antonio, la bottega fu dotata per la prima volta di un torchio calcografico (1670), in una *escalation* di fortunate occasioni che portarono addirittura il figlio Giuseppe a mettere mano su una cospicua quantità di rami del Sadeler (fatti re-intagliare da Isabella Piccini). Tra il 1738 e il 1740 numerose furono le privative concesse alle carte bassanesi – dorate, argentate, miniate o, semplicemente, stampate che fossero – funzionali, secondo l'ottica della Serenissima, a limitare l'importazione dall'estero (Germania soprattutto). La creazione di uno specifico reparto dedicato alla pratica calcografica non fece altro che suggellare un successo di pubblico che nella città brentana durava oramai da più di cinquant'anni⁶³. Attraverso i suoi allievi più abili, migrati all'estero (Luigi e Niccolò Schiavonetti a Londra, Giovanni e Francesco Vendramin a Mosca e San Pietroburgo, Innocenzo Geremia a Lisbona) la scuola riuscirà indirettamente ad amplificare la fama dell'arte lagunare, proprio quando il suo riconoscimento politico si stava inesorabilmente eclissando.

Il medesimo traguardo fu ottenuto, a partire dal 1739, dall'officina di San Zulian (nel cuore della citata “Merzaria”), diretta dallo svizzero-tedesco Joseph Wagner (Thalendorf 1706 - Venezia 1786), trasferitosi a Venezia dopo aver studiato il disegno sotto la guida di Jacopo Amigoni (Napoli 1682 - Madrid 1752) e appreso la tecnica incisoria grazie ai viaggi con lui compiuti a Londra, Parigi, Roma e Bologna. Fino al primo trentennio del secolo XIX, quando chiuderà i battenti (1835), tale bottega costituirà il riferimento per una generazione di artisti attivi anche fuori laguna, lungo traiettorie nazionali e internazionali (si pensi a Bartolozzi, Brustolon, Baratti, Flipart, Piranesi, Volpato ...). La sua “bella maniera d'intagliare in rame con acquaforte e bulino” – come la descrisse Zanetti⁶⁴ – seppe amalgamare le formule del rococò francese con movenze classiciste derivate dalla formazione romana e bolognese, applicandole principalmente alla traduzione grafica di opere pittoriche⁶⁵. La rete di conoscenze personali del Wagner (Watteau, Amigoni, gli Audran ...), unitamente alla qualità dei prodotti da lui

⁶³ Sull'istituzione della scuola si vedano G.B. Baseggio, *Della calcografia a Bassano e dei calcografi bassanesi*, in G. Ferrazzi (a cura di), *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, Bassano 1847, pp. 163-218, pp. 169-172; M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel veneto del settecento*, Bassano (VI), 1980, pp. 34-35 (con riferimento a L. Zellini, *L'arte della stampa a Bassano*, ms. Biblioteca civica di Bassano n. 30/B/18-1), pp. 104-107. Sulla “stirpe” remondiniana, oltre ai testi citati, si vedano anche R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., pp. 160-165; *Remondini. Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra, cit.; M. Infelise, P. Marini (a cura di), *L'editoria del '700 e i Remondini*, Atti del Convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990), Bassano del Grappa, 1992; V. Gosen, *Incidere per i Remondini: lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, 1999; *I santi dei Remondini*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 16 settembre 2007-20 gennaio 2008) a cura di G. Ericani, Bassano, 2007; L. Carnelos, *I libri da risma: catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano, 2008.

⁶⁴ A. M. Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, Venezia, G.B. Albrizzi, 1771, p. 547.

⁶⁵ Sul Wagner si vedano R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., pp. 167-171; D. Succi in *Da Carlevarijs ai Tiepolo*, cit., pp. 432-433; G. Marini, *La “bella maniera” di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino puntasecca maniera nera*, Roma, 2003, pp. 100-107; L. Hennessey, *Notes on the Formation of Giuseppe Wagner's «Bella Maniera» and his Venetian Printshop*, in “Ateneo Veneto”, CLXXVII, v. 28, 1990, pp. 211-228.

sovrintesi funsero da efficace cassa di risonanza, contribuendo così a ribadire l'identità della calcografia marciana nel vasto circuito europeo. Non stupisce dunque che nel gennaio 1750 (1749 *more veneto*) i Riformatori concedessero un privilegio per i lavori della sua officina⁶⁶.

In una panoramica più ampia che tenga conto della biunivocità di direttrici storiche e artistiche, non va trascurata la stretta connessione tra il decollo della pratica incisoria su rame (intesa come linguaggio autonomo), l'affermazione della veduta e l'incessante afflusso di visitatori stranieri che non rinunciavano a inserire Venezia tra le tappe del *Grand Tour*. Da qui il passo è breve: in alternativa all'acquisto di voluminosi – ed esosi – dipinti (con paesaggi urbani tratti dal vero o riproduzioni di capolavori e monumenti), il *medium* calcografico si rivelava “surrogato” perfetto, meno ingombrante e più economico. A tal proposito, le acqueforti del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* incise nel 1735 dal Visentini a partire dalle vedute che lo Smith aveva commissionato al Canaletto, altro non sono che la punta dell'*iceberg* entro una piattaforma culturale costellata di episodi simili⁶⁷.

Fu grazie alla felice combinazione di questi ingredienti – la consapevolezza artistica dei protagonisti, l'abitudine visiva alle illustrazioni calcografiche (non solo d'ambito cartografico o periegetico), i contenuti impegnati (propri dei libri liturgici), una legislazione all'avanguardia basata sull'istituto del privilegio – che l'industria tipografica lagunare riuscì a recuperare quell'antico prestigio cinquecentesco che si riteneva ormai perduto, dopo l'apparente “offuscamento” del secolo barocco. L'attenzione nei confronti dell'oggetto libro sembrò, del resto, condizionare aspetti diversi e complementari: non solo la produzione editoriale contemporanea, ma anche collaterali inclinazioni collezionistiche e consapevoli premure per la conservazione, la manutenzione e la catalogazione dei ricchi *corpora* conservati nelle sale marciane (promosse dall'allora bibliotecario Lorenzo Tiepolo)⁶⁸.

In tale contesto storico-economico, fiorivano le tipografie Albrizzi, Pasquali (e Zatta, in un secondo momento) su cui molto è stato scritto⁶⁹. Furono loro gli indiscussi protagonisti

⁶⁶ Le motivazioni addotte dallo Studio patavino dimostrano come le stesse autorità preposte “puntassero” molto sull'operato (ormai decennale) di questo straniero trapiantato a Venezia, in grado forse di frenare la concorrenza francese e tedesca. Dichiarano infatti: [...] La delicatezza, l'esquisito lavoro, e l'industria, con cui s'affaticò il Wagner di promuovere riputazione a propri lavori, ridotti leggiadri, ben intesi e ben travagliati, produssero li notabili vantaggi di allontanar da Venezia il concorso delle Forastiere e traere in questa Città le commissioni e quel denaro che prima passava a beneficio altrui. Questi benefici derivanti dal ben operare conosciuti agevolmente dai confratelli dell'Arte l'invogliarono a migliorare le proprie manifatture e con nuove inventioni e con più diligente lavoro si studiarono di più accrescere il capitale e il commercio”. Cfr. ASVe, *Riformatori*, f. 23, c. 80 ripreso in R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., p. 169.

⁶⁷ D. Succi (a cura di), *Le prospettive di Venezia dipinte da Canaletto e incise da Antonio Visentini. Con il catalogo ragionato delle incisioni Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*, Treviso, 1984.

⁶⁸ A partire dal '36 infatti vennero redatti i cataloghi della collezione, suddivisi secondo criteri funzionali (con la distinzione fondamentale tra manoscritti, incunaboli e testi a stampa), attraverso il coinvolgimento di intellettuali di prim'ordine come, ad esempio, Anton Maria Zanetti il Giovane, nel '37 nominato ufficialmente custode ufficiale della biblioteca. Per un sintetico *excursus* sulla progressiva – e tardiva – consapevolezza bibliofila lagunare si veda il contributo di D. Raines, *Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005, pp. 219-235 (con bibliografia precedente).

⁶⁹ Pur non esaurendo la prolifica letteratura in materia, si citano: G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., *passim* e con particolare attenzione alle pp. 107-163, R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, cit., pp. 176-177, A. Cioni in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963, ad vocem “Baglioni” (e

dell'editoria lagunare di metà Settecento: assieme ai calcografi e ai venditori di stampe – come i Viero, Furlanetto, i citati Remondini e Wagner – ebbero infatti sia una funzione operativa, sia un ruolo mecenatesco, in virtù del sistematico coinvolgimento (e coordinamento) di artisti e incisori. Basti pensare alla figura di Giambattista Albrizzi, già membro di una famiglia di stampatori (dal 1625, con Zuanne Maria) e immatricolato nel 1720, dopo la breve conduzione del fratello maggiore Almorò. Appassionato d'arte e collezionista egli stesso, investì spesso in prima persona nelle opere a stampa riuscendo a intercettare la vocazione grafica “in scala” del Piazzetta (Venezia, 1683-1754) che, dagli anni trenta in poi, rappresenterà il “vessillo” artistico della bottega, in un'endiadi davvero emblematica, come dimostrano le *Œuvres* del Bossuet (10 voll., 1736-1757) o *La Gerusalemme Liberata* del Tasso (1745), entrambe destinate a un'élite internazionale e molto apprezzate anche in Francia⁷⁰. Per la seconda in particolare, l'artista fornì più di sessanta disegni, tanto da essere menzionato nel titolo frontespiziale. La lunga lista dei sottoscrittori prova, da sola, il peso che quest'opera ebbe nella società settecentesca, non solo veneziana, non solo italiana: possedevano infatti speciali esemplari a colori sia Madame de Pompadour sia il noto bibliofilo francese (amico della marchesa) Louis César de La Baume Le Blanc, ultimo duca de La Vallière⁷¹. L'influenza di quelle piccole immagini fu tale che il nobile

relativa bibliografia), pp. 249-250, L. Moretti, *Il libro veneziano nei secoli*, in *Venezia città del libro: cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2 settembre- 7 ottobre 1973), a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1973, pp. 15-39, sul Settecento pp. 31-39, P. Ulvioni, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, cit., pp. 94-124, M. Lanaro, *Accademie ed editoria: l'attività degli Albrizzi a Venezia*, cit. pp. 227-272; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 18-21 e passim, M. Donaggio, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovanni Battista Pasquali (1735-1784)*, in G. Padoan (a cura di), *Problemi di critica goldoniana*, II, Ravenna, 1995, pp. 9-100.

⁷⁰ Sui passaggi familiari degli Albrizzi si veda M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit. pp. 30-34. Sull'attività di *amateur* e patrocinatore di Giambattista L. Moretti, *Giambattista Albrizzi, amico di Giambattista Piazzetta e gli studi di Pittura*, in G. P. Piazzetta. *Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio - 23 ottobre 1983), a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983, pp. 79-82; M. Lanaro, *Accademie ed editoria: l'attività degli Albrizzi a Venezia*, cit. pp. 227-272. A. Mariuz, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII. Volume primo*, Vicenza, 1988, pp. 33-60. Contributi più dettagliati sono contenuti in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Treviso, 2012, pp. 158-161 (III.2) e 168-173 (III.6).

⁷¹ D. Ton, *Vertigini di un mondo rovesciato: gli artisti del Settecento veneto e il disegno per l'illustrazione libraria*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli, cit., p. 24. Adriano Mariuz notava inoltre come la diffusione internazionale dell'opera permise all'editore di amplificare il valore delle ragioni politiche che potevano aver stimolato la scelta del poema tassiano. La narrazione delle battaglie tra cristiani d'occidente e musulmani acquistava infatti in quel preciso contesto storico un sapore di viva attualità: non si dimentichi infatti che tra il 1735 e il 1736 era scoppiata una guerra che vedeva schierati gli eserciti asburgici e russi contro quelli ottomani (infine vincitori), destinati a combattersi fino al 1739, quando si trovarono nuovi accordi con la pace di Belgrado. Nel 1740, anno d'uscita del testo, il conflitto era dunque giunto al suo epilogo e l'antiporta albrizziana sembra voler ribadire una sorta di aggiornamento storico-iconografico: assieme ad Apollo e alle Muse compare infatti un inaspettato Marte, raffigurato in atteggiamento di riposo, già senza calzari e in fase di svestimento (condotta da laboriosi putti alati). Fuori di metafora, si intende così celebrare la funzione pacificatrice delle arti (e della poesia *in primis*). Cfr. A. Mariuz, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta*, cit., pp. 39-40. Beninteso, l'edizione marciana si inseriva in una precisa tradizione illustrata che vantava celebri precedenti come ad esempio l'edizione genovese di fine Cinquecento, istoriata da Bernardo Castello (G. Bartoli, 1590; ristampata da G. Pavone nel 1617), quella romana di primo Seicento con immagini del Tempesta (G. A. Ruffinelli, 1621) e quella veneziana con tavole di Odoardo Fialetti incise da Francesco e Giacomo Valesio (G. Sarzina, 1625), cui seguirono addirittura, nel corso del Settecento, anche contributi esteri (cfr. Londra, J. Tonson, J. Watts, 1724). Rispetto a questa Albrizzi (e con lui Piazzetta) mirò a distinguersi soprattutto per l'apparato iconografico, aggiornato sui modelli pittorici più recenti.

milanese Anton Giorgio Clerici, sottoscrittore dell'impresa e già committente del Tiepolo, volle arricchire la propria residenza cittadina di una *boiserie* a tema tassiano esplicitamente ispirata dalle ideazioni del Piazzetta⁷². Non stupisce dunque che lo stampatore lagunare, proprietario dei disegni e di tutte le lastre, consapevole del loro valore, non abbia esitato a riutilizzarli singolarmente – talvolta modificati – all'interno delle varie pubblicazioni gratulatorie, così di moda nel secolo in analisi⁷³.

Altrettanto efficace fu la linea editoriale di Giambattista Pasquali, sostenuto sin dagli esordi dal console britannico Joseph Smith (1674 ca. - 1770), ricco commerciante appassionato d'arte, mecenate, mediatore (si pensi al rapporto con Canaletto), finanziatore e mente creativa di numerosi progetti⁷⁴. Il loro sodalizio – stipulato nel '36 – sfociò in una serie di successi tipografici dal respiro cosmopolita, con un interessante assortimento delle tematiche scientifiche⁷⁵. Tra i suoi “*best sellers*” si ricorda la seconda edizione de *Il newtonianesimo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione* (Napoli [ma Venezia], 1739)⁷⁶. Grazie ai capitali investiti dallo Smith (e tutelati dalla normativa sui privilegi), il Pasquali raramente dovette ricorrere alla strategia della sottoscrizione e poté raggiungere ugualmente una vasta fetta di pubblico colto, fatta di lettori illuminati pronti a sintonizzarsi sulle frequenze d'onda internazionali, “bypassando” spesso le maglie della censura⁷⁷. Pur sbilanciato a favore

⁷² E. Bianchi, *La boiserie del salone del Tiepolo. Magnificenza e spettacolarità di un arredo settecentesco*, in *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, Milano, 2004, pp. 129-159. La madre del Clerici era la contessa Maria Archinto, figlia di quel conte Carlo Archinto per cui Tiepolo aveva dipinto, tra il '30 e il '31 vari affreschi nell'omonimo palazzo di via Olmetto, distrutti in seguito ai bombardamenti del 1943. Beninteso, non si tratta di un caso isolato: si pensi soltanto al cosiddetto salone della Gerusalemme Liberata di Villa Mantica-Frangipane a Pavia di Udine eseguito da un anonimo pittore veneto alla fine del XVIII secolo sulla base delle celebri stampe piazzettiane o ai riquadri monocromatici ad affresco di Villa Franzan a Sarcedo (VI), anch'essi anonimi e ancorabili a fine secolo. Cfr. M. Clemente in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 2 voll., Venezia, 2010-2011, vol. II, 2011, pp. 117-120, cat. n. 136; A. Chemin in *ivi*, pp. 251-252, cat. n. 188.

⁷³ P. Delorenzi, *Lo spettacolo delle celebrazioni: i libri d'occasione in Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., pp. 320-323, cat. VI.1 p. 324.

⁷⁴ F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, 1971; F. Montecuccoli degli Erri, *Il console Smith. Notizie e documenti*, in “Ateneo Veneto”, CLXXXII, v. 33, 1995, pp. 111- 181, con particolare attenzione alle pp. 119-131 e pp. 167-169 sulla ditta Smith-Pasquali.

⁷⁵ Sul Pasquali e le sorti della sua tipografia si veda S. Minuzzi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 81, 2014, *ad vocem*, pp. 570-573 (e riferimenti bibliografici).

⁷⁶ La prima edizione del '37 era stata stampata a spese dell'Algarotti, allora venticinquenne. L'autore, non avendo trovato alcun editore che lo appoggiasse nell'impresa (finanziariamente rischiosa in quanto nuova), dovette infatti accollarsi l'intero costo dell'operazione, comprensivo di stampa, legatura e spedizione di alcuni esemplari omaggio per un totale di circa settanta zecchini, così come riferisce in una lettera la fratello Bonomo scritta da Milano il 22 gennaio 1738 (Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1256 A, ripresa in M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit., p. 31).

⁷⁷ Lo Smith vantava buoni rapporti diplomatici con i revisori alle stampe (*in primis* Gasparo Gozzi e Angelo Calogerà) e ottenne di pubblicare alla macchia una ventina di testi, strategia ben nota al Pasquali anche dopo la rottura del sodalizio. Lui stesso era infatti amico di intellettuali “eterodossi” come Angelo Querini, Carlo Antonio Pilati e Francesco Albergati Capacelli. Cfr. S. Minuzzi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 570-573. Si pensi al già citato *Newtonianesimo per le dame* (Napoli [ma Milano], 1739) dell'Algarotti, *Del congresso notturno delle Lammie* del Tartarotti (Rovereto [ma Venezia], 1749) contro la caccia alle streghe, *Della natura delle cose libri sei tradotti in verso sciolto da Alessandro* (Losanna [ma Venezia] 1761), l'*Istoria ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury* (14 voll., Firenze [ma Venezia], 1766-1770). A lui spettò inoltre la pubblicazione del *Principe* e della prima serie completa dei testi di Machiavelli editi in Italia (1768-69), le *Meditazioni sulla economia politica* di Pietro Verri con note di Gianrinaldo Carli (1771), e diverse opere di tradizione sarpiana. La sua bottega era inoltre dotata della discussa opera *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, nell'edizione livornese (per M. Coltellini) del 1764.

dell'inglese, tale rapporto professionale s'impose per più di un ventennio quale garanzia di buona riuscita, amplificando la capienza artistica della produzione tipo-calcografica lagunare, ad inverare il motto che contrassegnava il negozio: "Alla Felicità delle Lettere"⁷⁸. Più dimessa e, in un certo senso, autentica sembra essere la "svolta" successiva allo scioglimento della società – avvenuto nel 1760 – ben rappresentata dalle commedie goldoniane (pubblicate a spese dell'autore, dal 1760 al 1764) illustrate dalla collaudata coppia di Pietro Antonio Novelli e Antonio Baratti. Bastino dunque le parole del citato Pivati che, in una memoria del 1737, esaminando il proprio operato e le migliori edizioni congedate nel quinquennio precedente, afferma:

Le ristampe sono copiose di ogni sorta, ogni giorno si moltiplicano le botteghe di librai ed il negozio della stampa per lo traffico è in fiore al presente⁷⁹.

Verona seguì a ruota tale fervore editoriale, alimentato, nel suo specifico caso, dall'altissimo potenziale dei codici capitolari testé scoperti. Il presumibile "svantaggio" artistico legato alla morte di Calza e Prunato (rispettivamente nel '25 e '29), alla partenza di Marchesini e Torelli (per Venezia e Bologna) e all'interruzione della carriera del Lonardi – ritiratosi dal 1715 nel convento degli Olivetani – era solo apparente: proprio in questo periodo infatti si verificò un fruttuoso via-vai di pittori che si ripercosse anche nella pratica "minore" dell'illustrazione libraria. Tra il 1718 e il 1719 il campione locale Antonio Balestra – dopo innumerevoli viaggi (a Venezia, Roma, Bologna, Modena, Parma, Piacenza, Milano) e altrettanti riconoscimenti – rientrava definitivamente nella sua città d'origine ove andava formando promettenti proseliti: Pietro Antonio Rotari, Antonio Cavaggioni, Giambattista Buratto, Giorgio Anselmi, Matteo Brida, tutti incappati prima o poi nella "sfida" dei disegni per l'editoria, come si vedrà. Pochi anni dopo, nel 1724, giungeva a Verona, su richiesta del Maffei (dotato di un fiuto straordinario per i giovani talenti) un altro maestro: Giambattista Tiepolo. I presupposti per una nuova produttiva stagione culturale c'erano tutti e, ancora una volta, il bianco e nero delle tavole incise, *monumentum* silenzioso, permette di ripercorrerne le fasi da un punto vista solo apparentemente parziale, in grado com'è di abbracciare la complessità delle variabili che concorrono a definire il ritratto di un'epoca.

⁷⁸ Beninteso, lo Smith non fu l'unico a patrocinare opere di prestigio uscite dai torchi in questione; il ruolo di editore fu infatti talvolta ceduto ad altri ricchi mecenati, come nel caso del Caime, agente d'affari a Venezia, finanziatore del *Beatae Mariae Virginis Officium* (1740), "il gioiello più gentile" – secondo il Morazzoni – tra i tanti allestiti da Giambattista, abbellito, nonostante il formato tascabile (in dodicesimo) di ben trentasette rami (tra finalini e illustrazioni a piana pagina) firmati dalla coppia Piazzetta-Pitteri, cui s'aggiunge l'impeccabile intaglio dei caratteri da parte di Angela Baroni. G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., p. 115. P. 116: "La raccolta dei rami dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* deve in seguito essere passata in possesso di Giuseppe Remondini, e il graziosissimo libretto ebbe una larghissima diffusione grazie l'accorta intraprendenza del valoroso bassanese che nel catalogo edito nel 1761, lo ricorda per ben sei volte, in edizioni in 16 e in 32".

⁷⁹ ASVe, *Riformatori*, b. 370 ripreso in M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 807.

2.1 Premesse e promesse editoriali

Raggruppare in un medesimo paragrafo i diversi *itinerari* delle stamperie operanti entro analoghe coordinate geografiche e cronologiche può apparire operazione arbitraria e tutt'altro che lineare. Eppure, proprio l'accostamento di contemporanee esperienze tipografiche rende possibile, a posteriori, una fotografia ad ampio raggio della situazione editoriale veronese, culturalmente composita e "stratificata". Assecondando il naturale criterio di successione temporale si procede dunque con una breve analisi della storia e delle caratteristiche delle officine sorte nella città atesina nel corso del primo cinquantennio del secolo, quelle stesse officine che seppero sfruttare il periodo di vitalità culturale e letteraria, incarnato *in primis* da Scipione Maffei. Come già si è anticipato, alcune botteghe nate nel XVII o addirittura alla fine XVI secolo, pur nella longevità che le contraddistinse garantendone l'attività per tutto il Settecento, non riusciranno mai a disancorarsi completamente da un certo carattere retrospettivo. È per questo che di esse si è preferito trattare nel capitolo precedente, a conferma del fatto che la componente "storica" non è, da sola, condizione necessaria e sufficiente a giustificare un'evoluzione di gusto e stile⁸⁰. Al contrario, altre imprese meno durature arriveranno a rappresentare emblematicamente, nel giro di pochi anni, il grande balzo in avanti che Verona spiccò nella prima metà del secolo: si pensi solo alle figure di Jacopo Vallarsi e Giovanni Alberto Tumermani. Diverso ancora è il caso di quelle officine che seppero comprendere la necessità di un rinnovamento (torchi, caratteri, personale e, certamente, anche mentalità gestionale) per restare al passo coi tempi.

È, quest'ultimo, il caso dei Berno. Ai fini di una periodizzazione a posteriori, si può infatti asserire che la ristrutturazione dello storico locale in via de' Leoni, avvenuta nel 1718 sotto l'egida del capostipite Giovanni, abbia dato davvero il via a una nuova consapevolezza imprenditoriale⁸¹. Il figlio maggiore – Francesco – era uscito di scena da tre anni mentre il più giovane Pietro Antonio, attivo in qualità di libraio dal 1711, si rivelò motivato e preparato a condurre la "Nova Stamperia" anche dopo la morte del suo fondatore, nel 1725. È con lui infatti che la tipografia di famiglia si sintonizzò su frequenze d'onda più moderne, avvalendosi altresì di importanti conoscenze che contribuirono a fare la differenza. Mi riferisco non solo al rapporto con il collega Jacopo Vallarsi, ma anche (e soprattutto) alla fiducia accordata – seppur a umori alterni – dallo stesso Maffei che al padre Giovanni aveva assegnato la stampa (assai modesta, a

⁸⁰ Si rimanda ai capitoli 1.1.1 e 1.1.2 sulle tipografie Merlo e Scolari. Per quanto concerne questi ultimi, come già sottolineato nel paragrafo dedicato (1.2.1) la ricerca di uno stile "non moderno" era intesa come consapevole cifra distintiva.

⁸¹ Sulla famiglia Berno si rimanda al capitolo 1.1.1. Del rinnovo parla anche il Maffei nel *Giornale de' Letterati d'Italia*, vol. XXXIII, p. II, Venezia, G. G. Hertz, 1722, p. 551; a proposito dell'Arsinda del Testi, ripubblicata "ad uso di teatro", scrive: "Pierantonio Berno [...] ha qui messa in piedi una nuova tipografia, di assai buoni caratteri d'ogni genere, anche greci, da questo componimento ha dato a suoi lavori principio, stampato l'anno 1719, in 8. pagg. 63 senza la prefazione e'l prologo fatto da quello stesso Signore che lo riformò".

dire il vero) dei suoi esordi letterari⁸². E ancora, non si dimentichino il conte Ottolino Ottolini e i canonici Gian Francesco e Jacopo Muselli, i quali “eransi fatti promotori d’ogni più bella impresa, che tornasse a prò degli studi”, proprio nel pieno della bufera scatenata dalla scoperta dei codici capitolari⁸³. Il dinamico spirito da novello “*business man*” incarnato da Pierantonio è comprovato anche da alcune attività collaterali come, ad esempio, la gestione di una piccola bottega nella vicina Rovereto, dove curò, tra il 1728 e il 1744, quasi una trentina di pubblicazioni⁸⁴. La presenza del libraio in entrambe le città lo rese talvolta mediatore perfetto nello scambio epistolare tra intellettuali; si pensi alla corrispondenza tra il roveretano Girolamo Tartarotti e il veronese Ottolini. In una lettera del primo, scritta nel 1738, apprendiamo come, a causa della lentezza e dell’incertezza del servizio postale, egli raccomandasse “[...] non indirizzarmi più lettere, se non colla soprascritta al detto Berno, con cui già sono inteso”⁸⁵. Era stato del resto lo stesso Tartarotti a fargli sfiorare, qualche anno prima, l’illusione di congedare a

⁸² G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 99. Sulla polemica col Maffei, per la mancata dedica dell’*Istruzione per li confessori* del 1725 (cui si preferì Gian Francesco Muselli) e la totale assenza di menzione alla scoperta dei codici capitolari si veda G. B. C. Giuliani, *Capitolare Biblioteca*, vol. I, libro I, cap. III, pp. 24-35, p. 31.

⁸³ Id., *Della tipografia veronese*, cit., p. 101. A proposito dei due Muselli sottolinea, pp. 100-101: “Eretta la Capitolare Biblioteca (1728), incoraggiati, stipendiati copisti e studiosi, largheggiavano d’oro a promuovere nuove ed utili stampe”. Sul ruolo del Berno nella polemica Maffei *versus* Muselli, si veda cap. 2.2.

⁸⁴ Liliana De Venuto ancora l’apertura della bottega nella città lagarina al 1726, verosimilmente su sollecitazione di Girolamo Tartarotti; i primi testi con *datum* Rovereto risalgono però al 1728 (*Ragionamento intorno alla poesia lirica toscana di Girolamo Tartarotti e Trattenimenti sopra le scienze di Lidio Partenio*), mentre l’ultima occorrenza, nel 1744, è attestata dalla *Raccolta di cinque vite delle prime venerabili madri della Visitazione di S. Maria della istituzione di s. Francesco di Sales descritte dalla v.m. Francesca Maddalena de Chaugy superiora del primo monastero di questo ven. ordine. Tradotte dalla lingua francese nell’italiana*. Nel frontespizio dell’opera *Il Christo Passo Tragedia Sacra di Francesco Pona*, (ristampa del 1728 dell’originale testo edito dai Merlo nel 1629) viene specificata l’esatta posizione della bottega roveretana, in via Crosara. Questa notizia non è in contrasto con l’altra indicazione spesso presente (ovvero: “presso Pierantonio Berno librajo nella piazza a San Marco”, come nell’opera del ’44). Data la vicinanza dei due punti (circa tre chilometri) è possibile che in via Crosara ci fosse la stamperia e in San Marco il nostro (o chi per lui) avesse bottega, o semplicemente vendesse in piazza. Per un approfondimento di contesto *La biblioteca di Girolamo Tartarotti intellettuale roveretano del Settecento*, Catalogo della mostra (Rovereto, Palazzo Alberti, 11-31 ottobre 1995) Rovereto, 1995, p. 11; S. Groff, *La stampa ai confini. Editoria nel Trentino del Settecento*, in “*Navigare nei mari dell’umano sapere*”. *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell’Italia del XVIII secolo*, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007) a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 3-22, p. 15; L. De Venuto, *Le biblioteche minori della Val Lagarina in età di antico regime con relativa classificazione*, in *ivi*, pp. 275-289, p. 286 ripreso in *Lettori e biblioteche a Rovereto in età di antico regime*, in Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati, a. 259, 2009, s. VIII, vol. IX, fasc. I, pp. 31-109. Sulle alterne vicende della tipografia si vedano in particolare le pp. 37-38; sulla base di alcuni documenti d’archivio si viene a sapere che nel 1739 Pierantonio vendette il negozio (completo di torchi, libri, carte e privative) al bresciano Pietro Galvano, che tuttavia esercitò la sua attività solo per quattro anni, dal ’40 al ’43, trovandosi poi costretto per motivi finanziari a “retrocedere” l’esercizio nuovamente al Berno, che lavora a Rovereto per un altro biennio, fino al ’44, data in cui cedette lo stabile al veronese Francesco Antonio Marchesani, che sarà attivo fino al 1788. Si veda in particolare Archivio di stato di Trento (ASTn), Atti dei notai, Giudizio di Rovereto. Notaio Giovanni Battista Mascotti, II, c. 135r (primo atto di compravendita Berno-Galvani con interessante elenco del materiale presente in tipografia) e *Ivi*, I, c. 161r-164v (atto Berno-Marchesani).

⁸⁵ Lettera del 22 luglio 1738 conservata presso la BCVR trascritta da G. Borelli, *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, in *Il Trentino nel Settecento fra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani*, Atti del convegno (Trento, 24-26 maggio 1784) a cura di C. Mozzarelli, G. Olmi, Bologna, 1985, pp. 523-606, pp. 554-555: “[...] Benchè io non abbia peranche ricevuto l’involto da VS. Ill.ma consegnato a quell’uomo da me inviatole pure ho inteso che già è capitato ed a momenti mi sarà consegnato onde me ne rendo mille grazie alla sua gentilezza che tanto abbonda nel favorirmi. Puntualmente mi fu consegnato dal Berno l’altra sua colla soprascritta al medesimo; e piacesse a Dio che anche quest’ultimo suo foglio fosse stato nello stesso modo diretto che non avrebbe dato motivo ad un disconcio molto maggiore che non era prima tra quelli della Posta e me il quale molto m’inquieta in questi giorni ne’ quali mi vado allestendo per la partenza. La prego adunque per quanto mi ama, non indirizzarmi più lettere, se non colla soprascritta al detto Berno con cui già sono inteso”. Sul rapporto Tartarotti-Ottolini si veda il capitolo 2.2.

Rovereto i quattro tomi delle *Antiquitates Italicae Medii aevi* del Muratori sotto la propria curatela⁸⁶.

Dalle istanze di protesta dirette ai Riformatori si evince che le ragioni di tale “sdoppiamento” di sede erano tutt’altro che innocenti: al di là della naturale ricerca di mercati alternativi rispetto a quello veronese, agivano infatti latenti motivazioni di contraffazione. Ne sono una prova le illecite ristampe delle opere di Marc’Antonio Mureto ed Enrico Noris, di cui il conterraneo Tumermani deteneva il privilegio⁸⁷.

Anche il rapporto con la città di origine, Vicenza, non fu interrotto: lo dimostrano i circa cinquanta titoli editi nel capoluogo berico dal 1741 al 1752 con esplicita nota “per Pietro Antonio Berno”, in taluni casi definito “librajo”, in altri “librajo e stampatore in piazza”. Approfittando della momentanea crisi dei Lavezzari, egli pensò bene di ritagliarsi qui una nicchia di mercato meno impegnativa, fatta per lo più di *Diari* e *Almanacchi* – genericamente in ventiquattresimo – contenenti calendari lunari, pronostici astrologici, solennità religiose ecc. e arricchiti a volte con piccole incisioni xilo o calcografiche⁸⁸. Da questa produzione, per così dire, “minore”, si distinse nel 1747 l’opera di Francesco Fortunato Vigna: *Preliminare di alcune dissertazioni intorno alla parte migliore della storia ecclesiastica, e secolare della città di Vicenza*, volta ad anticipare e promuovere i contenuti di una monumentale impresa “in sei volumi di 60 fogli ciascuno di carta grande e bella, fregiata di molti rami e posta in vendita a 6 lire veneziane l’uno”⁸⁹. Tale operazione suonò inizialmente come una minaccia al solido monopolio lavezzariano, ma si risolse alla fine in un nulla di fatto, limitandosi all’“informe e

⁸⁶ Nel ’34 l’erudito modenese chiedeva infatti notizie al roveretano in merito a un libraio di Verona che, “[...] avendo udito ch’io truovo difficoltà a fare stampare in Milano le *Antiquitates Italicae Medii Aevii*, che dovrebbero formar 4 Tomi in foglio, e non aver io genio ai paesi della Repubblica per le seccaggini de’ loro Revisori, mi esibisce una sua stampa in Roveredo, facendosi anche bello che V. S. Ill.^{ma} e il sig. suo fratello vi potrebbero assistere. Mi è sembrata curiosa l’offerta. Ma non so credere di tal peso tale stamperia da intraprendere un’opera di questa mole, e massimamente per tagli in rame, che occorrerebbono per le Monete de’ tempi di mezzo, per gli Monogrammi e sigilli, ecc.”. Si veda la lettera del 21 giugno 1734, scritta dal Muratori al Tartarotti e conservata presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, d’ora in avanti BeUMo (filza 80, fascicolo 18), ripresa in G. Biadego, *Lettere inedite di Ludovico Antonio Muratori*, Modena, 1881, pp. 94-95 e G.P. Romagnani, *Girolamo Tartarotti, Lodovico Antonio Muratori e il “tiranno delle Lettere”*, in “Accademia Roveretana degli Agiati”, a. 246, 1996, ser. VII, vol. VI, A, pp. 153-186, p. 161. Tuttavia, fu lo stesso Tartarotti (che in un primo momento aveva spinto verso l’officina roveretana del Berno) a far presente la modestia dei caratteri ivi disponibili, facendo infine cadere la scelta del Muratori sulla Società Palatina di Filippo Argelati che in quel periodo si stava occupando dell’allestimento dei *Rerum Italicarum Scriptores*.

⁸⁷ ASVe, *Riformatori*, f. 367, lettera di protesta. Sulle proteste del Tumermani si veda oltre, in questo capitolo. Beninteso, gli episodi di ristampa entro il periodo del privilegio erano tutt’altro che infrequenti; ne rimase vittima lo stesso Pietro Antonio, che, in merito all’*Opera* del San Girolamo, perorò la propria causa presso lo Studio dei Riformatori (ASVe, *Riformatori*, f. 367).

⁸⁸ A. Colla e collaboratori, *Tipografi, editori e librai*, cit., p. 139: “I *diari* erano libriccini [...] che contenevano un calendario-lunario con pronostico astronomico-astrologico per l’anno nuovo, l’indicazione delle solennità religiose, il calendario dei mercati della città e del territorio, l’arrivo e la partenza dei corrieri, le ferie del foro civile episcopale. Il *diario* (detto anche *schieson*) poteva essere arricchito di volta in volta da rime giocose su feste, moda femminile [...]; pronostici spiritosi in dialetto; notizie sui santi del calendario romano, sulle chiese della città, su dignità civili, famiglie nobili e gerarchie ecclesiastiche vicentine [...]. Prima dei Berno i *diari* erano stampati dal Lavezzari [...]. Tuttavia i *diari* del Berno, erano attenti all’attualità e all’utilità del lettore popolare, e arricchiti dalle vedute incise di Vicenza. [...] Insomma il Berno faceva dei libretti di poche pretese ma di successo, che il lettore conservava con cura anche ad anno scaduto”.

⁸⁹ *Ivi*, p. 138.

caotico” (nonché criticatissimo) volumetto sopra citato⁹⁰. Basandosi sugli estimi cittadini (anni 1692, 1744, 1751) e seguendo le orme del Giuliani, Franca Maria Errico ventila l’ipotesi che il reale intestatario della sede berica fosse Giovanni Berno, non il padre – morto nel ‘25 – bensì il figlio di Pierantonio (1719-1796) che, secondo la studiosa, avrebbe qui avviato la propria attività⁹¹. Anche abbracciando tale eventualità (di per sé ragionevole) rimane da chiarire come mani non siano attestate opere sottoscritte da lui, ma solo dal padre (che potrebbe quindi averlo impiegato quale semplice prestanome).

In questo periodo, a partire dal 1749, emergeva inoltre a Verona un’altra figura di libraio in via Leoni: Giuseppe (1717-1754), il figlio maggiore (fratello di Giovanni) destinato a morire trentaseienne dopo soli quattro anni di attività, nel febbraio del 1754⁹². Ciò spiegherebbe l’improvvisa interruzione delle pubblicazioni vicentine e il rientro in riva all’Adige di Pierantonio assieme secondogenito (nel 1752). Quest’ultimo fu poi “accettato con prova” tra i Confratelli nell’agosto del 1756 e da allora – fino al 1773 – condusse la professione di cartaio parallelamente a quella del capofamiglia, rivestendo le cariche di gastaldo, ragioniere, massaro e contraddittore⁹³. La parabola dei Berno conobbe vertici di fama e fortuna tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo, per assestarsi su produzioni più modeste a partire dal sesto decennio; ad oggi sono attestati circa duecento titoli⁹⁴. Tra le edizioni corredate di tavole, basti in questa sede citare il *Liber juris civilis urbis Veronae* (1728), la *Jo. Mathhaei Giberti [...] Opera* (1733), le *Notizie istoriche di S. Anselmo* (1733), il *De Doctrina Temporum* (1734), *Del Palazzo de’ Cesari* (1738) e *La Divina Commedia* (1749), su cui ci soffermeremo oltre. Lo “stacco” rispetto alle prove illustrate degli anni ’20 è abissale, come appare dal confronto con *Della lingua toscana* (1720) del Buonmattei (**fig. 53**) e le *Osservazioni della lingua italiana* (1722) del Mambelli (**fig. 54**): entrambi i frontespizi (in rosso e nero) presentano due curiose vignette dallo stile inesperto e naïve. Non è possibile risalire al nome dell’esecutore, ma di certo si tratta della stessa persona, chiamata a variare l’iconografia di partenza, per due testi contenutisticamente affini. Scorgiamo

⁹⁰ Sulle vicende che succedettero alla pubblicazione del *Preliminare* e alla sua contestazione si veda Ivi, p. 139: “Fu questa la prima occasione importante mancata dalla cultura vicentina nel corso del Settecento. A Vicenza non era ancora maturato quel gusto per l’erudizione storica che a Verona consentiva al Berno di avventurarsi in edizionio costosissime. Per saziare la scarsa curiosità dei lettori bastavano i «ristretti dell’istoria di tutti i popoli del mondo» tratto dall’opera del Salomon, i sunti dei fatti di cronaca più significativi, le descrizioni geografiche dell’Italia e dell’Europa che il Berno andava pubblicando a puntate, nei *Diari e pronostici della città di Vicenza*”.

⁹¹ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 133.

⁹² Ivi, pp. 135-136 e riferimenti d’archivio. Giuseppe Berno fu indicato dal Giuliani quale figlio di Giovanni e fratello di PietroAntonio (G.B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 100), ma sulla base dei documenti d’archivio – stato di famiglia e della polizza d’estimo – sottoscritti da PierAntonio nel 1738 e 1740, si evince che si tratta del suo figlio maggiore, nato nel 1717. Uscirono postumi sotto il suo nome (con licenze datate 5 marzo 1754) le *Massime cristiane scelte dalle opere de’ PP. della Compagnia di Gesù* (tomo I) e la *Vita di S. Francesca Romana* (con antiporta incisa dal Cagnoni).

⁹³ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 136-137. Fu rispettata dunque l’osservanza al capitolo III, secondo cui anche i figli dei confratelli viventi dovevano sottoporsi alla prova d’ingresso, senza privilegi.

⁹⁴ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 357; F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 141. Dal 1740 al 1769 ottenne sedici permessi di stampa. L’intervallo più prolifico dal punto di vista qualitativo e quantitativo fu dal 1740 al 1754 (anno di morte di Giuseppe), dopodiché, nei quindi anni successivi, dalla bottega Berno uscirono solamente una ventina di testi di scarso valore.

infatti una figura femminile con elmo e lancia seduta su uno scranno da cui spunta una coppia di leoni. Con la mano destra tiene aperto un volume che recita, nel doppio idioma greco e latino, le parole *εξ εμο αριστα / Ex me optima*; con la sinistra tiene una corona d'alloro che consegna a un amorino (in volo nella tavola del '20, seduto e scrivente in quella del '22), mettendo contestualmente in fuga altri personaggi svestiti (forse piccoli Eroti?). In particolare, la figura 54 ambienta la scena in un paesaggio fortemente connotato, che funge da preziosa testimonianza storica di piazza Bra agli inizi del secolo. Tra i grossi tomi in primo piano ("Noris", "C. V. Catuli", "Panvin.", ecc.) non si può non notare quello su cui sta scrivendo il giovanissimo incoronato (anch'egli una personificazione), ovvero il "*Museum Veronense*". L'edificio atto a ospitare la prima collezione pubblica della città è ancora *in nuce*: il cantiere in costruzione si staglia in uno sfondo descritto con dovizia di particolari. Per quanto riguarda l'allegoria femminile non pare riconoscibile un richiamo iconografico puntuale nel Ripa, ma interessanti sono tuttavia i punti di tangenza con la figura dell'Accademia: "donna vestita di cangiante, d'aspetto, et di età virile, coronata d'oro, nella man destra terrà una lima, intorno al cui manico vi sia scritto: DETRAHIT ATQUE POLIT, nella man sinistra haverà una ghirlanda tessuta d'Alloro, Hedera, Mirto [...]. Starà in mezzo d'un cortile ombroso, luogo bosca reccio di villa; con Platani intorno alli piedi haverà buona quantità di libri"⁹⁵. Va aggiunto inoltre che il suo aspetto "guerriero" con lancia ed elmo riporta direttamente alla dea Minerva, che tradizionalmente è associata alla città di Verona⁹⁶.

Nonostante la compresenza di diversi nomi (Giuseppe, Giovanni *senior*, Giovanni *junior*) fu di certo Pierantonio la personalità più intraprendente e dinamica, come dimostrano anche alcune collaborazioni padovane e veneziane⁹⁷; con lui il veronese Jacopo Vallarsi sottoscrisse un aureo sodalizio che, per le sontuose opere pubblicate, meriterà un *focus* separato. Il Berno seppa inoltre

⁹⁵ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 2.

⁹⁶ Il legame tra Minerva e l'Accademia è chiarito anche da Ripa, *Iconologia*, cit., p. 4: "Ponesi poi nel più prossimo luogo al corpo dell'Academia, come pianta dedicata da poeti a Pallade, Minerva nata dal capo di Giove, che per ciò è figurata della naturalità, et vivacità dell'ingegno del la sapienza, e scienza, senza le quali necessarie doti non si può essere Academico, perché chi n'è privo dicesi di lui, tratta, e parla Crassa Minerva, ciò è grossolanamente da ignorante senza scienza: onde tra latini derivasi, quel detto *invita Minerva*, più volte usato da M. Tullio, e da Horatio in quel verso della *Poetica*. [Orazio, *Ars Poetica*, 385] *Tu nihil invita dices faciesque Minerva*". Sul particolare legame del territorio veronese con l'antica divinità greca si veda S. Cremonini, *Leggende, curiosità e misteri del lago di Garda*, Castiglione delle Stiviere (MN), 2012.

⁹⁷ A. Colla, *Tipografi, editori e librai*, cit., p. 138. L'aggancio a mercati non esclusivamente veronesi è riconoscibile dalle indicazioni tipografiche. Si prendano, a titolo d'esempio, gli *Avvertimenti gramaticali per chi scrive in lingua italiana* ("In Padova, et in Verona, nella Nuova Stamp. di Pierantonio Berno libr. in Contrà de' Lioni", 1718) oppure la *Scuola d'orazione in cui s'ammaestra ciascuno nella perfezione, e santità. Con brevi trattati di sollevata, ma intelligibile dottrina; composta, ed insegnata dal venerabile p. fr. Giovanni di Gesu Maria carmelitano scalzo* ("In Venezia, ed in Verona, per Pierantonio Berno, librajo nella via de' Lioni", 1720), *La Merope tragedia del Sig. marchese Scipione Maffei* ("In Venezia, ed in Verona, nella Stamperia di Pierantonio Berno librajo nella Via de' Leoni", 1722), il *Metodo facile e breve, per far bene, e con frutto l'orazione del P. Crasset, della Compagnia di Gesù. Portato dal francese nell'italiano* ("In Venezia, ed in Verona, nella Stamperia di Pierantonio Berno", 1722), e infine *Della lingua toscana di Benedetto Buommattei pubblico lettore d'essa nello studio pisano, e fiorentino. Libri due* ("In Verona, per Pierantonio Berno librajo nella Via de' Lioni; si vende anche in Venezia, da Domenico Occhi librajo in merceria all'insegna dell'Unione vicino all'orologio", 1729), ristampa di un'edizione del 1720 ("In Firenze, ed in Verona, per Pierantonio Berno librajo nella Via de' Leoni"). Del resto sembrerebbe che già il padre puntasse a collaborazioni extra-veronesi, come prova l'*Invitto a religiosi contro dell'armi ottomane. Di Rizzardo Petronio. Ad istanza di Giosepe Madi detto il Musico Toscano* ("In Venetia, Bassano, et in Verona, per Giovanni Berno", 1715).

promuovere le proprie iniziative attraverso studiate mosse pubblicitarie *ante litteram*; ne è prova l'elenco promozionale posto in calce a *Della lingua toscana* (ed. 1729) relativo ad “alcuni libri stampati” (in tutto quarantadue) cui aggiunge un “copioso sortimento di libri antichi e moderni” acquistabili direttamente in bottega⁹⁸: si tratta per lo più di testi dal modesto formato afferenti a tematiche diverse, dai messali alle biografie di santi, dai trattati di grammatica e retorica a quelli di geometria, dalle raccolte poetiche alla produzione teatrale.

Nel 1767 Pierantonio, allora settantottenne, dichiarava di “non tener che un sol torchio [...], e questo da valermene in qualche occasione di stampar sonetti, ed altre picciole cose, e ciò per non essere ora nel caso di poter stampar libri per mio conto, attesa anco la mia avanzata età”⁹⁹. Alla sua morte, nel '73, subentrarono i nipoti Stanislao e Giovanni Antonio, figli di Giuseppe (rispettivamente di prime e seconde nozze)¹⁰⁰. Gli affari però non si risollevarono, se è vero che la storica stamperia fu venduta al pubblico incanto il giorno 10 ottobre 1780¹⁰¹. Dal 1792 Antonio non è più segnato nel registro dell'Arte e nel 1796 viene a mancare anche lo zio Giovanni. Solo Stanislao continuerà con qualche stampa (di qualità bassissima) fino almeno al 1802 al di fuori dei più prestigiosi circuiti della produzione letteraria ed artistica locale¹⁰².

Meno lineare è la ricostruzione di altre due famiglie convertite al mestiere tipografico dopo gli esordi in qualità di librai: i Saracco e i Targa.

Nel 1711 il nome Saracco, rappresentato da Domenico, compare per la prima volta nel registro dell'Arte, ove rimane iscritto con regolare pagamento fino al 1716¹⁰³; negli anni venti fu attivo principalmente come stampatore – oltre che venditore – di carte d'uso ordinario¹⁰⁴. Nel 1738, superata la prova, entrò a far parte della corporazione anche il figlio Giovan Battista che, tra il '44 e il '56, rivestì numerose cariche¹⁰⁵: egli svolse la professione di libraio contestualmente a quella di stampatore e cartaio (forse assieme al fratello Nicola) nel quartiere di

⁹⁸ Il citato testo *Della lingua toscana* di Benedetto Buommattei pubblico lettore d'essa nello studio pisano, e fiorentino. *Libri due*, pubblicato nel 1720, ebbe a Verona un discreto successo di pubblico, tanto da essere ristampato nel 1729, 1740 e 1744. L'edizione del '29 reca, alle pp. 91-92 l'utilissima “Nota d'alcuni libri stampati da Pierantonio Berno”.

⁹⁹ ASVe, *Riformatori*, f. 34.

¹⁰⁰ Si rimanda allo studio di F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 138-139 e relativi riferimenti. Stanislao risulta gestire una bottega di libraio in S. Maria alla Chiavica, mentre il più giovane Giovanni Antonio continuava l'ammistrazione di quella a S. Fermo e Rustico.

¹⁰¹ A registrarne lo svolgimento è una fede dell'Ufficio dei pegni, già pubblicata in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 139.

¹⁰² L'attività di Stanislao si limitò probabilmente solo alla vendita di libri di modesto costo, dal momento che il suo nome, presente nei documenti d'archivio per il regolare pagamento delle tasse (*Ivi*), non ha alcun riscontro tipografico.

¹⁰³ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 145. Solo due anni più tardi, nel 1718 troviamo un Pietro Saracha con bottega “sotto Loggia”, il cui rapporto di parentela col suddetto Domenico meriterebbe uno studio specifico; tuttavia, di questo stesso Pietro non conosciamo durata e consistenza della sua attività, dal momento che, nella lista dei librai stilata nel 1739, non è più segnalato.

¹⁰⁴ Sicuramente lavorò anche per il Capitolo dei Canonici, come testimonia una ricevuta con data 9 giugno 1727 in BCVR, *Carteggi*, Giuliari, b. 224, in cui Domenico dichiara: “Ricevo Io sottoscritto (*sic*) dal Ill.mo et Rev.^{mo} Sig. Can.^o Paulo Fran.^{co} Polfrancisci, troni quatro e mezzo; e questi per saldo delle cartelle fatte di mesi sei per la ricidenza ordinaria”.

¹⁰⁵ Nel 1744 e 1756 fu Ragioniere, nel 1754 Gastaldo; F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 145-146.

S. Marco o in prossimità di esso¹⁰⁶. La parentesi tipografica *stricto sensu*, ripercorribile attraverso le sporadiche licenze di stampa, inizia tuttavia solo nel 1745 (anno delle fedi, *more veneto*, per la *Diæta salutis opusculum* di san Bonaventura e le *Institutiones canonicae* del Gravina, pubblicati rispettivamente nel '47 e '48), estendendosi fino al 1755 (terzo volume della *Storia de' sacramenti* del Chardon) e si connota soprattutto per tematiche religiose¹⁰⁷. Diversamente, il mestiere di commerciante di libri e carte lo accompagnerà fino al 1760, anno in cui morì, poco più che quarantenne¹⁰⁸. Le edizioni corredate di immagini calcografiche sono piuttosto scarse, come decisamente scadente è la qualità delle tavole, sempre anonime. Esempari in tal senso appaiono il frontespizio delle *Nuove regolazioni [...] del Santo Monte di Pietà di Verona* (1752) e l'antiporta dell'*Istoria della Gloriosa Image della Madonna di Lonigo*, (1754). Si tratta, nel primo caso, di un compendiaro volumetto in quarto atto ad accogliere le numerose terminazioni legate alla gestione e al bilancio del Monte di Pietà¹⁰⁹. La genesi del testo è difficile da ricostruire dal momento che, nonostante la data esibita in sede frontespiziale, la collazione delle parti arriva a comprendere il nono decennio del secolo quando oramai Giovan Battista non era più vivo. La vignetta dimostra un'interessante – quanto inaspettata – volontà di abbellimento, nient'affatto scontata vista la tipologia dello scritto: essa riporta, in ovale, la figura del Cristo risorto nel sepolcro, circondato dai simboli della passione retti da angeli, mentre in basso si scorge lo stemma della città scaligera (**fig. 55**). La seconda opera citata afferisce invece alla leggendaria vicenda del 1486, quando l'effigie della Vergine dipinta ad affresco presso la piccola chiesa di San Pietro in Lamentese (di pertinenza olivetana), dopo essere stata sfregiata e oltraggiata da due malviventi, reagì mostrando vere lacrime nel viso e vero sangue nel petto¹¹⁰. L'incisione devozionale d'apertura iscrive la figura in un'articolata cornice di gusto barocco, accompagnata da una didascalia con dedica all'abate Claudio Maria da Vigo (**fig. 56**). In calce troviamo alcune indicazioni commerciali che sembrano ammettere una parallela circolazione, sciolta, dell'immagine; a questo dovrebbe infatti riferirsi quel “Si vendono da Gian: Batta Saracco // nelli Pellizzari”¹¹¹.

Dopo la sua morte, il vuoto direzionale della bottega fu in parte colmato dai cosiddetti “eredi Saracco”, i quali portarono avanti solo l'attività di cartai, pur a livelli bassissimi e al limite del

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 147 (con relativi riferimenti d'archivio). La studiosa accarezza l'ipotesi che Giovan Battista svolgesse l'attività di stampatore e cartai presso la parrocchia di S. Maria Rocca Maggiore, dove risiedeva. Tuttavia questo entrerebbe in contrasto con il toponimo che spesso compare in sede frontespiziale, ovvero “stampator su la via de' Pellizzari a S. Marco”.

¹⁰⁷ Tali estremi operativi vennero segnalati dallo stesso G.B.C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 120: “Lo trovo annotato in pochissime stampe, dal 1747 al 1755, dove come Libraio, dove come vero Tipografo, che aveva stanza a S. Marco sulla Via de' Pelizzari”.

¹⁰⁸ ASVe, *Riformatori*, f. 111 e ASVr, *Ufficio Sanità*, regg. 6, 7, 9, 10, 11, già in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 149.

¹⁰⁹ *Nuove regolazioni per li massari ed uffiziali del Santo Monte di Pietà di Verona*, Verona, G. B. Saracco, 1752

¹¹⁰ G. Dalla Riva, *Istoria della Gloriosa Image della Madonna di Lonigo, Posta nella Chiesa, altre volte nominata di S. Pietro Lamentese [...] dedicata al reverendissimo Padre D. Claudio Maria da Vigo. Abate di S. Maria in Organo. Locotenente generale dell'Eminentis. Sig. Cardinale Patriarca Delfino, arcivescovo d'Udine*, Verona, 1754.

¹¹¹ Si tratta dell'odierna via dei Pellicciai, strada di confine tra il quartiere di San Marco e quello di San Quirico. Questo spiega come anche le documentazioni d'archivio oscillino spesso nel citare entrambi i borghi.

denunciabile¹¹²; dal 1778 ricorre spesso, tra i librai, il nome di Antonio (figlio di Giovan Battista), confratello cartaio almeno fino al 1787¹¹³. La spinta editoriale saracchiana si era però oramai esaurita completamente.

Più problematica dal punto di vista della ricostruzione storica è la vicenda dei Targa, la cui conduzione collettiva e familiare si scontra con l'impossibilità di discernere criticamente le singole personalità operative e di comprendere a pieno i periodi di silenzio documentario.

Nel 1717 un libraio con tale cognome è annotato "sotto la loggia" assieme al citato Domenico Saracco e a Giacomo Vallarsi, dichiarando ottimi guadagni, secondi solamente a quelli dei Berno¹¹⁴. Eppure, tra i tassati dell'Arte dell'anno successivo il Targa non è più segnato. La questione riguarda non solo l'identificazione esatta del titolare della libreria (mai chiamato per nome) ma anche la presunta – quanto improbabile – pausa di circa tre lustri, fino a quando cioè, nel 1730, si riconosce la figura di Angelo Targa, stampatore oltre che libraio. Su di lui scarse sono le informazioni ricavate dal Giuliani, che lo "liquida" in poche righe¹¹⁵. Franca Maria Errico, pur in assenza di coordinate cronologiche precise, lo considera quasi certamente imparentato con quel Giovan Battista Targa garzone in bottega Merlo presso S. Maria Antica nel 1666 e attestato nella dimora merulana almeno sino al 1692, in concomitanza con gli esordi professionali dei fratelli Bartolomeo e Francesco Merlo¹¹⁶. Sarà proprio Giovan Battista a pubblicare in dodicesimo, ai primi del secolo, la *Merope tragedia* di Orilto Berenteatico (pseudonimo di Scipione Maffei), un'edizione che passerebbe senz'altro inosservata, non fosse per il suo illustre autore¹¹⁷. Il figlio, Francesco Targa (1703-1735), non sarà mai iscritto ai registri corporativi, pur svolgendo comunque il mestiere di libraio, come risulta dagli elenchi dell'Ufficio di Sanità relativi agli anni 1733-34. Prima di morire prematuramente nel '35, fu affiancato per un breve lasso di tempo dal fratello Gasparo Antonio (1704-1792), dottore in legge, oltre che stampatore¹¹⁸. Fu in tale frangente che poté imporsi il sopra menzionato Angelo,

¹¹² F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 149-150 (e riferimenti ad ASVr, *Arte Cartari*, regg. 4 e 6). Negli anni 1766 e 1768 essi sono dichiarati addirittura "senza bottega", per tornare ad essere annotati in consiglio solo nel 1775.

¹¹³ Entrambe le attività hanno delle rendite molto basse. Nel 1786 è annotato in qualità di gestore di una bottega presso S. Maria alla Fratta di proprietà del conte Agostino Orti Manara. *Ivi*, p. 150.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 157, con riferimento ad ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4: dichiara infatti di versare 7 troni di dadia, la più alta tassa (per i librai veronesi) dopo i 10 troni dichiarati dal Berno.

¹¹⁵ G.B.C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 115: "Di Angelo Targa altro nostro Tipografo dirò breve, perché poca vita ebbe, dico quanto all'avere egli una propria officina tipografica. Accasò i suoi tipi intorno al 1730 presso a S. Maria Antica, col motto, e l'Impresa *alla Fenice*" (il corsivo è del Giuliani).

¹¹⁶ Si veda capitolo 1.1.2. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 157-158.

¹¹⁷ L'unico esemplare noto è oggi conservato alla Biblioteca nazionale Braidense; la data non è indicata, ma l'indicazione manoscritta in calce al frontespizio riporta l'anno 1705. Dopo essersi affidato ai torchi del Berno, il marchese si era rivolto dunque a quest'altro stampatore veronese.

¹¹⁸ La registrazione nel libro maestro dell'Arte, in data 28 agosto 1730, quasi certamente fa riferimento a Gasparo; in ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4 si legge la seguente causale di pagamento: "al Sig. Bilanzon per l'annotazione del Decreto sopra la Mag. Casa contro il sig. dott. Targa per il tempo di gg. 15 per la provigion del sogieto per il suo negotio [...]". F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 157-158. Tuttavia Gasparo Antonio (indicato sempre quale "Dr. Di Legge e stampatore") dalla metà del quarto decennio abbraccia quasi esclusivamente la professione di avvocatura, pur mantenendo voce in capitolo nell'officina tipografica, come dimostra l'intricata vicenda della *Filosofia morale* muratoriana, la cui rete relazionale e diplomatica fu da lui gestita in prima persona. Nell'impasse legata alla seconda edizione sarà ancora lui a scrivere con insistenza al bibliotecario

i cui rapporti parentali con il resto degli esponenti non paiono però ancora del tutto chiari (la tradizione lo vorrebbe infatti figlio di Giovan Battista)¹¹⁹. A conferma di un *continuum* gestionale di tipografia e libreria (mai interrotto nonostante le poche, intermittenti, date sicure) è una nota dell'ottobre 1735 trasmessa ai Riformatori di Padova proprio da Angelo, il quale elenca le pubblicazioni congedate dall'omonima officina "alla Fenice" (con marca di giolittiana ascendenza) nei precedenti dodici anni di attività¹²⁰. Si tratta in sostanza di una quindicina di opere che il Riva, senza mezzi termini, definisce "mica belle": eppure la tipologia dei testi scelti, dalla storia antica di Appiano Alessandrino alla retorica ecclesiastica di Agostino Valier e Luis de Granada, passando per gli studi beccelliani sull'oratoria¹²¹, rivelano velleità editoriali tutt'altro che modeste. Dal punto di vista dell'apparato decorativo si distinguono due titoli in particolare: *La filosofia morale esposta e proposta a i giovani* di Ludovico Antonio Muratori (prima edizione: 1735) e la *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese* di Alessandro Mazzoleni (1735). È interessante notare come il Targa abbia scelto consapevolmente di riesumare il riconoscibile emblema cinquecentesco dei veneziani Giolito, ovvero la fenice in volo, accompagnata dal motto "*Semper eadem*" (spesso con l'aggiunta di un cartiglio e la scritta "De la mia morte eterna vita io vivo"), sostituendo alle iniziali G. G. F. (Gabriel Giolito de' Ferrari) della sfera ignifera, le sigle D. G. A. T.¹²². Lo stesso palese plagio a fini propagandistici caratterizzerà la ben più feconda impresa dei Ramanzini, di cui diremo oltre.

Per quanto riguarda il volume muratoriano, decisivo fu l'apporto del già citato Muselli, che si fece promotore finanziario – ovvero editore – dell'impresa, chiedendo espressamente istanza di privilegio ai Riformatori di Padova affinché "altro libraio non potesse per lo spazio di dieci anni

modenese, fino a dire, in una lettera del 13 marzo 1736: "Ebbi ad honore l'aver la sorte di far servire nella mia stamperia Mons. Muselli massime per far imprimere la non mai bastantemente lodata [...] *Filosofia Morale*: ed in tal caso abbandonai [...] li miei propri [...] affari e tutto attestai e alle correzioni, in aggiunta d'altra persona, e alla pulizia [...] di detta stampa" (ripresa in A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, in "Civiltà veronese", II, 1986, n. 4, pp. 49-58, p. 52). Quindi, proprio in virtù della sua preparazione, il suo contributo non fu solo quello di stampare (a questo ci pensava Angelo) quanto piuttosto di accertarsi che l'impaginazione e la successione dei caratteri fosse corretta. In un'altra lettera indirizzata al Muratori del 1744 ribadisce di non essere libraio "ma piuttosto sarei avvocato senonchè il mestiere mi riesce di fatica e lo veggio pericoloso per la moda con cui viene esercitato" (lettera del 14 giugno 1744, ripresa in *Ivi*, p. 54). Le lettere riprese qui e oltre dal saggio di Corubolo sono contenute in L. A. Muratori, *Epistolario*, edito e curato da Matteo Campori, 14 voll., Modena, 1901-1922.

¹¹⁹ Errico sostiene che anche Angelo sia figlio di Giovan Battista, più giovane di Francesco e più vecchio di Gasparo. Tuttavia le date di nascita di questi due, rispettivamente nel 1703 e 1704 riducono la possibilità reale che Perfetta, la madre (1663 – 1706) abbia potuto mettere al mondo un terzo figlio in quel torno d'anni (a meno che di parto gemellare non si tratti). Potrebbe essere tuttavia nato dopo Gasparo, nel 1705.

¹²⁰ ASVe, *Riformatori*, f. 367, anno 1735. Dalla nota risulta inoltre che alcune pubblicazioni erano state licenziate con la sottoscrizione di Gio. Batta Rietti, di cui nulla si sa: cfr. *Augustini Valerii de ecclesiastica rhetorica libri tres* (1732) e *Il parto della Vergine* del Sannazaro. A questo si aggiunga "sotto il nome di Dionisio Ramanzini *Le Istorie di Appiano Alessandrino*".

¹²¹ Della *Collana Istorica greca*, articolata in due volumi, al Targa spettò la pubblicazione del solo primo volume *Historia delle guerre esterne de' Romani di Appiano Alessandrino parte prima tradotta da m. Alessandro Braccio con i tre libri del medesimo Appiano ritrovati, e tradotti da m. Lodovico Dolce*, uscito nel 1730 (e ristampato tale e quale nel 1737). A portare avanti l'iniziativa fu il tipografo Dionigi Ramanzini.

¹²² Il Riva, ne *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 364 ammette di non saper "intendere perfettamente" il significato della sigla (che lui trascriveva come D.C.A.T.). Appropriato è invece lo scioglimento che ne fa A. Corubolo, in *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., p. 58: "La sigla D / GAT delle stampe Targa sta [...] per Dottor Gaspare Antonio Targa, che risulta il vero titolare della stamperia del fratello Angelo".

intraprender la ristampa”¹²³. Avrebbe potuto essere, questo, uno strepitoso trampolino di lancio per l’officina veronese, ma purtroppo i rapporti diplomatici presero una piega diversa e, come vedremo, ai Targa (Gaspare e Angelo) sarà preclusa la possibilità di beneficiare a lungo dei risultati ottenuti. Le fasi gestionali e le vicissitudini successive alla pubblicazione sono ricostruibili grazie alla fitta corrispondenza epistolare tra il canonico veronese e l’erudito modenese, iniziata dieci anni prima (dal 1724) nel clima di entusiasmo generale gravitante attorno alla scoperta dei codici capitolari¹²⁴. La stesura del manoscritto era già ultimata nel gennaio del ’35, quando il Muratori lo fece avere all’amico arciprete “per la speranza della buona correzione”¹²⁵, affidando di fatto a quest’ultimo la responsabilità della stampa. Per sé richiese sessanta copie e la scrittura della dedicatoria (al senatore veneto Almorò Pisani) che seguirà un *iter* a sé stante, purtroppo privo degli sperati benefici economici¹²⁶. Pretese inoltre carta e caratteri “belli e vistosi”, ma ciò che in assoluto stava più a cuore all’autore era l’esattezza della trascrizione tipografica poiché, a suo dire, “in questo consiste il pregio più rilevante dei libri, del che sogliono scarseggiare le stampe di Venezia”¹²⁷. Il Muselli nel giro di otto mesi si occupò di scegliere l’officina (i Targa, per l’appunto) e di ottenere dal pubblico revisore – padre Bernardo de Rubeis – licenza e privilegio¹²⁸. Non è certa l’entità della tiratura

¹²³ Ripreso da F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 10. Si veda anche A. Corubolo, in *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., p. 51. In una lettera al Muratori del settembre 1735 Muselli sottolinea come abbia fatto fronte da solo alle spese, per il bene dell’opera: “[...] se le lascio a spese del Libraio, Ella ben vede, che questi avrebbe risparmiato più del dovere anche in ciò che è necessario per una stampa, non cercando questa sorte di gente, che di fare il suo interesse, nulla considerando la bellezza dell’edizione. Certamente niuno di essi avrebbe impiegati cinque correttori com’io ho fatto, né avrebbe voluto ristampar pagine per qualche errore in corso [...]”. Del resto fu proprio il Muselli a beneficiare del successo delle vendite, come dichiara in un’altra lettera (30 novembre 1735, ripresa *ivi*): “[...] e se io abbia tre o quattro Città, come questa, amanti delle cose sue, e particolarmente di questa, io vedrò ben presto a coperto il mio capitale [...]”. E il 29 febbraio del 1736: “[...] ora mi accorgo di avere bene impiegato il mio denaro nella stessa stampa”.

¹²⁴ Grazie alla mediazione del Muselli il Muratori poté trascrivere, a fine di studio, alcuni dei testi riscoperti (contestualmente studiati dal Maffei). La questione è approfondita da A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit. Sul rapporto tra i due intellettuali cfr. anche A. Burlini Calapaj, *L’editore veronese della «Filosofia morale»: Gian Francesco Muselli*, in *La fortuna di L. A. Muratori*, Atti del Convegno internazionale di Studi Muratoriani (Modena, 1972), Firenze, 1975, pp. 239-246; G. P. Marchi, *Un confronto ineludibile: Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, Atti del Convegno (Verona 23-25 settembre 1996) a cura di G.P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 363-397. Gianfrancesco fu interlocutore del Muratori fino all’anno della sua morte (1750). Diversamente dal Maffei, il cui temperamento e spirito competitivo portarono a periodi di tensione, il rapporto col Muselli fu molto più “disteso” e si mantenne pressoché inalterato negli anni. L’arcivescovo si prodigò addirittura per allargare la collezione di monete antiche, libri e disegni del modenese, rispondendo prontamente a richieste di informazioni su differenti argomenti (il fratello Jacopo era antiquario e collezionista). Mirava inoltre a fondare nella città atesina una Compagnia di Carità su modello di quella promossa dal Muratori; volle occuparsi inoltre del nipote dell’erudito, quando questi venne a Verona per arruolarsi nelle milizie venete. Non è un caso quindi che sia proprio lui a patrocinare ben due opere muratoriane stampate a Verona, *La Filosofia morale* e il “*De Paradiso*” (1738).

¹²⁵ A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., p. 50.

¹²⁶ *Ibidem*. La scelta del dedicatario è successiva alla stesura dell’opera, tanto che sarà pronta (con relativo gradimento) solo nell’agosto dello stesso anno. Anch’essa viene quindi sottoposta al vaglio dei Revisori. Delle sessanta copie richieste il Muratori ne fece rilegare sette a sue spese (sei solo per Almorò Pisani e una per il suo bibliotecario); le altre sei furono destinate a intellettuali veneti dall’alta visibilità: Scipione Maffei, Apostolo Zeno, Angelo Calogerà, Paolo Gagliardi, Jacopo Facciolati e Prospero Berselli. Dal Pisani il Muratori ricevette però solo una lettera di ringraziamento, come scrive al Giovan Giacomo Zambini il 2 ottobre 1736 (*Ivi*, p. 51).

¹²⁷ *Ivi*, p. 50.

¹²⁸ *Ibidem*. Dalla corrispondenza si evince che la stampa era iniziata ai primi di giugno (1735) proseguendo a ritmi sostenuti nonostante le scrupolose correzioni che ne rallentavano la composizione. In una lettera del 13 luglio

(forse cinque-seicento esemplari), ma l'immediato successo del volume fece pensare quasi subito a una nuova edizione: già nel febbraio del '36 il canonico confessava di aver venduto metà delle copie disponibili e, un mese dopo, di averne solamente duecento residue¹²⁹. Lo stesso Lodovico poté dirsi soddisfatto dell'esito editoriale, la cui diffusione fu garantita da una rete di circuiti internazionali¹³⁰ entro cui, per contro, si trovò spesso a dover regalare copie di sua proprietà, tanto da dichiarare (23 marzo 1736) di non aver mai "composto libro, di cui n'abbia dovuto far tanti doni ad amici e padroni"¹³¹. A questo s'aggiungano le polemiche del Muselli contro gli editori veneziani che, fiutata la rendita, si affrettavano a chiederne la ristampa¹³².

A tal proposito, fu proprio in concomitanza con l'allestimento di una nuova redazione del testo che si delineò un inghippo tra i tre protagonisti, tale da far uscire "a gamba tesa" Gaspare Antonio Targa, in qualità di titolare e gestore della bottega (ov'era operativo anche il 'fratello' Angelo). Dalla fitta corrispondenza si capisce bene il nocciolo della questione: l'arciprete veronese, nel ruolo di finanziatore, aveva deciso di rivolgersi ai librai Jacopo Vallarsi e Dionisio Ramanzini per la seconda edizione, pur essendo ancora in vigore il privilegio concesso al Targa nel 1735¹³³. Il dispendio di tempo ed energie causato dalla diatriba veronese portò il Muratori a un'amara considerazione che ci ricorda come la buona riuscita di un'impresa fosse sempre frutto di competenze e – soprattutto – di temperamenti differenti (e talvolta inconciliabili):

S'io avessi potuto immaginare tanti taccoli e disturbi che mi son toccati, e tuttavia durano [...] non mi sarei certo rivolto a cotesta parte per la prima edizione [...] Però vegga [...] che si finisca cotesta battaglia¹³⁴.

Muselli rincuora Muratori dicendo: "e non tema punto della correzione, la quale è assai esatta, cosicchè voglio sperare [...] che questa stampa sia delle migliori, che escano dai torchi italiani".

¹²⁹ *Ibidem*, con riferimenti alla lettere del 23 febbraio 1736 e del 21 marzo 1736.

¹³⁰ La produzione muratoriana ebbe grande successo anche in Spagna. Una traduzione fu curata nel 1782 da Juan Sempere y Guarino (1754-1830), dottore in teologia, bibliografo, intellettuale partecipe del rinnovamento culturale spagnolo ai tempi di Carlo III Borbone, membro dell'Academia de Derecho Público de santa Barbara y en la Sociedad Economica Matritense. Sulla tematica si veda A. Mestre, *Muratori y la cultura española*, in *La fortuna di L.A. Muratori*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani (Modena 1972) Firenze, 1975, pp. 173-200; R. Frolidi, *Ludovico Antonio Muratori nella cultura spagnola in Italia e Spagna nella cultura del Settecento*, Atti del Convegno (Roma, 3-5 dicembre 1990), Roma, 1992, pp. 19-32; A. Brettoni, *In dialogo con l'autore: una traduzione delle "Riflessioni sopra il buon gusto" di Ludovico Antonio Muratori*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M. G. Profeti, Firenze, 2007, pp. 145-154.

¹³¹ Ripreso da A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., p. 51.

¹³² *Ivi*, p. 52. Lo stesso Muratori fu direttamente coinvolto dalle pressioni dell'Albrizzi, intenzionato a ristampare il *best seller* dei Targa.

¹³³ Si veda ASVe, *Riformatori*, b. 367, lettera di Gian Francesco Muselli del 9 luglio 1736 e la lettera scritta da entrambi i tipografi al Muratori nel marzo 1737, in L. A. Muratori, *Edizione nazionale del carteggio di L.A. Muratori*, a cura del Centro di studi muratoriani, Firenze, 1975-2008, vol. 44 *Carteggi con Ubaldini ... Vannoni*, a cura di M. L. Nichetti Spanio, Firenze, 1978, p. 85. Pur non avendo concrete testimonianze dell'esistenza di una "società" vera e propria (come quella creata col Berno), va tuttavia considerata una certa sistematicità dei rapporti tipografici tra Vallarsi e Ramanzini. I due lavorano assieme infatti sia per la versione italiana delle *Galliae antiquitates* del Maffei (1734) sia per la seconda edizione della *Filosofia* muratoriana (1737). Si ipotizza inoltre che anche l'agognata pubblicazione del Panvinio – con le annotazioni dell'Argielati – prevista entro il quarto decennio fosse gestita non solo da Jacopo, bensì anche da Dionigi, entrambi in contatto con un'estesa rete di eruditi facente capo per l'appunto a Filippo Argielati. Si vedano la lettera del Vallarsi a Muratori del 3 dicembre 1737, in *Carteggi con Ubaldini ... Vannoni*, cit., pp. 85-86; e la lettera inedita del 30 novembre 1738 di Ramanzini all'Argielati, conservata nell'archivio muratoriano di BeUMo, filza 75, fascicolo 56.

¹³⁴ Lettera del 21 agosto 1736 ripresa in A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., p. 54.

La *querelle* trovò una soluzione di compromesso solamente nel gennaio del '37: nel frontespizio – variato nella data – è ancora presente il nome del Targa, anche se nella marca dell'ultimo foglio la fenice giolittiana poggia le zampe su una sfera che reca nuove iniziali: non più *D. G. A. T.*, bensì *D[ionisio] R[amanzini] V[eronese]*. La stessa vignetta con l'arena, presente nella *princeps* con sigla *GB* (Gaudenzio Bellini)¹³⁵ viene fatta re incidere dal più noto Giuseppe Filosi (**figg. 57-58**). Nello stesso anno della *Filosofia* muratoriana (1735) uscì anche la citata *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese scritta dal P. Alessandro Mazzoleni*, con dedica al Muselli¹³⁶. L'iniziativa editoriale, atta a commemorare uno dei più grandi intellettuali dell'epoca – morto nel 1729 – spettava infatti, ancora una volta, al lungimirante canonico veronese. Del Bianchini, nato in città ma naturalizzato romano, il Mazzoleni (Bergamo 1687 - Roma 1762) ricostruisce il percorso di vita, la formazione culturale, le influenze degli studi (scientifici e antiquari) e il cospicuo *curriculum* letterario, redigendone una biografia completa a distanza di poco più di un lustro dalla scomparsa. A precedere il frontespizio è un'interessante antiporta con ritratto, eseguita da un giovane Pietro Antonio Rotari proprio nel 1729 (**fig. 59**), anno in cui si trovava a Roma (come indicato dal locativo), presso la scuola di Francesco Trevisani¹³⁷. La stima e gratitudine nei confronti del più anziano conterraneo – che nell'Urbe lo aveva introdotto nella “buona società” – erano sfociate appena un anno prima nella partecipazione agli *Hesperii et Phosphori nova phaenomena* (Roma, G. M. Salvioni, 1728), un complicato trattato astronomico sul pianeta Venere scritto dall'intellettuale veronese¹³⁸. Qui Rotari disegnò una piccola testata tradotta su rame dal toscano Carlo Gregori ed entrò in contatto con incisori, pittori e disegnatori, quali i fratelli Rocco e Stefano Pozzi, Giovanni Domenico Campiglia, Vincenzo Franceschini, Giovan Battista Brughi (oltre al già citato Gregori)¹³⁹. Del resto, egli non era estraneo alle dinamiche di allestimento di testi illustrati e conosceva bene le interazioni con gli artigiani del bulino; due anni prima, nel 1726, durante la sua permanenza in laguna, appena diciannovenne, era stato coinvolto dal neoeletto vescovo di Verona, Francesco Trevisani (1658-1732), nella

¹³⁵ Sulla figura, ancora in penombra, del Bellini, si rimanda al capitolo 2.2.1 e alla relativa sezione in appendice.

¹³⁶ *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese scritta dal P. Alessandro Mazzoleni prete della congregazione dell'Oratorio di Roma*, Verona, Stamperia Targa, 1735, c.2 r: “[...] Voi pure, nato e cresciuto al ben fare, Vi distinguerete nella Città Vostra, e fuori d'essa col promuovere instancabilmente con l'opera, e con consiglio ogni genere di scienze, e d'arti liberali: del che, senza parlare d'altro, fanno, e faranno per tutto il tempo avvenire sufficiente prova le tante dotte, e belle edizioni fatte costì, e intraprese sotto gli auspici Vostri in sì pochi anni, quante in tutti i tempi addietro appena si potrebbero annoverare”.

¹³⁷ Rotari soggiorna a Roma dal 1727 al 1731. Dal 1725 al 1727 aveva conosciuto una prima formazione lagunare, mentre dal 1731 al 1734 sarà a Napoli presso la scuola del Solimena.

¹³⁸ I. Dal Prete, *Hesperii et phosphori nova phaenomena: le osservazioni venusiane di Francesco Bianchini*, Padova, 2003.

¹³⁹ Non stupisce che alcuni di essi (nello specifico Rocco Pozzi e Vincenzo Franceschini) siano attivi per l'edizione postuma *Del Palazzo de' Cesari* (Verona, P. A. Berno, 1738); non è escluso neppure che le tavole inserite nella edizione veronese fossero state redatte su volontà del Bianchini, Sovrintendente alle antichità romane, prima del decesso. Per quanto riguarda gli *Hesperii et Phosphori*, l'antiporta con il ritratto dell'autore spettò all'invenzione del pittore Stefano Pozzi (1699-1768) e al bulino del fratello Rocco (1700-1780), mentre le iniziali calcografiche sono ad opera della coppia Campiglia-Franceschini e del Brughi. Rotari collaborò col Gregori per la testatina iniziale.

redazione a stampa dell'omonimo Museo¹⁴⁰. Nonostante il giovane avesse già dimostrato di padroneggiare con stile tale *medium* (non si dimentichi la formazione presso l'incisore fiammingo Robert van Auden Aerd¹⁴¹), in questa occasione gli furono commissionati tre disegni di busti antichi, realizzati poi da Carlo Orsolini¹⁴². Si stava verificando, a parti rovesciate, quanto era accaduto due anni prima con il Tiepolo: se infatti nel 1724 il veronese Maffei si era rivolto al veneziano Giambattista per l'esecuzione grafica della collezione Bevilacqua (da inserire nella *Verona Illustrata*), ora era il veneziano Trevisani a richiedere la presenza del veronese Rotari per dare lustro alla propria raccolta antiquaria¹⁴³.

Tornando al ritratto del Bianchini, esso dovette avere una certa fortuna di circolazione, com'è dimostrato da una lettera rinvenuta presso la Biblioteca civica di Verona, scritta dal canonico Domenico Vallarsi (a Girolamo Ballerini) proprio sul retro della suddetta incisione¹⁴⁴. Un biennio più tardi il Ramanzini lo riutilizzerà in apertura alle *Astronomicae, ac geographicae observationes selectae* (1737) dello stesso autore. A tal proposito è curioso l'appunto che il Maffei annota in chiusura a una lettera, indirizzata all'erudito nel gennaio del '27: egli menziona un altro suo ritratto di proprietà Tumermani (del quale poco o nulla si sa), cui andava allora aggiungendo una variante dipinta per una sala "co' Ritratti delli Scrittori e Soggetti insigni" nell'Accademia Filarmonica¹⁴⁵. Nonostante le diverse esecuzioni, pittoriche o incisorie, è verosimile pensare che l'impostazione di base fosse la medesima.

La complicata vicenda muratoriana e muselliana – alla base delle due pubblicazioni sopra descritte – influì non poco sulle sorti della tipografia Targa. Assai esigue sono infatti le opere congedate dopo il 1735, fatta eccezione per la ristampa degli *Avvertimenti morali-politici di*

¹⁴⁰ Sulla questione dell'inventario manoscritto della Galleria, mai ritrovato, e sulla reale collocazione della stessa, ancora in palazzo Giustinian alle Zattere alla metà del XIX secolo, si veda L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit. pp. 89-98, p. 91.

¹⁴¹ La notizia è riportata in D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 386. Il Van Auden Aerd si trovava nella città atesina, chiamato da Francesco Barbarigo (non più vescovo dal 1714). L'esercizio con la pratica incisoria continuò sotto l'egida del Balestra, come testimoniano alcune interessanti derivazioni: l'*Abramo visitato dai tre angeli* (dipinto originariamente nell'oratorio di S. Biagio e attualmente nella parrocchiale di Palazzolo di Sona), dedicato proprio al vescovo Trevisani, una *testa di vecchio*, un *Cristo alla colonna*, il *David e Golia*, il *san Gerolamo*, una *Testa di Pietro*, *Venere appare ad Enea ed Acate*, *La Vergine col Bambino*, tutte recanti le sigle AB. I. – PR. F e ancorabili al terzo decennio. Si veda *La collezione di stampe antiche*, cit., pp. 86-90.

¹⁴² Si vedano le tavole XIV, XXII e XXIII. Il cosiddetto *Museum Francisci Trevisani* è di fatto privo di titolo e di *datum*, tuttavia il ritratto del monsignore collezionista in apertura (opera di Giovanni Antonio Faldoni), raffigurato nel sessantottesimo anno di età, permette di ancorare l'impresa al 1726.

¹⁴³ L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, cit., p. 96: "L'intreccio non nasce da scarsa attenzione del Maffei per i fatti locali ma piuttosto dall'esplosiva maturazione del giovane Rotari".

¹⁴⁴ Si veda BCVR, Fondo Giuliani, b. 226. La lettera è firmata in basso a destra "Domenico Vallarsi" e fu scritta a Roma, il 26 marzo 1729. Essa testimonia un cordiale rapporto tra i due ecclesiastici che si estende ai reciproci fratelli: "Uso della confidenza che mi permette la nostra antica e cordiale amicizia, scrivendovi sul bianco di questo ritratto, sì per minorarmi la spesa della Posta, come perché abbiate maggior ragione di conservar questa mia, in cui tanto v'assicuro della viva e dolce memoria dell'amor vostro, e del vostro merito, che tengo impresso nella mente quanto forse non avrete in me argomentato dalla conversazione nostra di tanti anni. Io di qui ragiono spessissimo, e la vostra edizione del Noris difendo generosamente contro coloro che vi condannano senza conoscervi. Ho fatto a Modena il vostro elogio al Sig. Muratori, con cui ho parlato molto a lungo e presso di cui mi sono acquistata qualche grazia [...]. Vi raccomando mio fratello, ajutatelo dove potete: a me comandate tutto quello in che mi conoscete abile a servirvi [...]"

¹⁴⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, pp. 537-539, (lettera del 30 gennaio 1727), p. 539: "Io fo attualmente lavorare il suo, che sarà l'ornamento di tutti gli altri. Spero somiglierà assai somigliando molto anche quello che tien nella sua Officina il Libraio Tumermani, come il Sig. Canonico suo nipote attesta".

monsignor Cesare Speziano (1736) – già inseriti in appendice alla discussa *Filosofia morale* –, i *Componimenti poetici per il publico ingresso di sua eccellenza il signor cav. fra Alessandro conte Burri* (1737)¹⁴⁶ e il secondo volume dell'*Esame della retorica antica e uso della moderna* del Becelli (1739). Per tutto il quinto decennio del secolo i torchi dell'officina “alla Fenice” sembrano arrestarsi, fino a quando, a partire dal 1750-1751, Angelo inizia a sottoscrivere tre titoli per il Seminario Vescovile, ovvero le *Meditazioni per l'acquisto del giubbileo dedotte dalla dottrina del S. Concilio di Trento* del Bossuet (1750)¹⁴⁷, la *Replica alla risposta intitolata Arte magica distrutta* di Andrea Lugiato (1751)¹⁴⁸ e le *Vindiciae Romani martyrologii* (1751), quest'ultimo criticato per diffusi errori di contenuto e ortografia¹⁴⁹. Il 1751 costituisce dunque il termine ultimo per l'attività di Angelo, al quale il Seminario veronese predilesse il collega Agostino Carattoni, di cui si dirà a breve.

Diverso è il caso della bottega Vallarsi che all'altezza del 1735, nella nota con le pubblicazioni destinata allo Studio dei Riformatori, poteva già vantare veri e propri *best sellers* come le *Opere di Giovan Giorgio Trissino* (1729), le *Epistolae et dissertationes* di Jean Fronteau (1733), le *Galliae antiquitates* del Maffei (1734), *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli* scritti da Alessandro Pompei (1735), nonché le grandi imprese antiquarie e patristiche licenziate assieme al collega Pierantonio Berno (la *Verona illustrata*, il *Sant'Ilario* e il *San Girolamo*)¹⁵⁰. Già nel 1718 – data assunta come “cerniera” – nel registro dell'Arte compariva tra i librai un “Valarsa Ponte Navi”¹⁵¹: si trattava di Giacomo (o Jacopo) Vallarsi, fratello maggiore del gesuita Domenico (1702-1771), interlocutore prediletto di intellettuali quali Francesco Bianchini, Scipione Maffei, Ottavio Alecchi, Ludovico Antonio Muratori, Gian Maria Mazzucchelli e Apostolo Zeno. Come suggerisce Giuliani, forse Jacopo “coll'avere istituita la sua nobile Tipografia dava incitamento al fratello [...], giovane Chierico allora, onde mettersi

¹⁴⁶ *Componimenti poetici per il publico ingresso di sua eccellenza il signor cav. fra Alessandro conte Burri per la sacra ed eminentissima religione gerosolimitana ricevitore apresso la serenissima Repubblica di Venezia*. Ancora una volta, nel frontespizio, troviamo la vignetta con l'arena (anonima).

¹⁴⁷ *Meditazioni per l'acquisto del giubbileo dedotte dalla dottrina del s. Concilio di Trento opera di monsignor Benigno Bossuet vescovo di Meaux tradotta dal francese*, Verona, Stamperia del Seminario, presso A. Targa, 1750.

¹⁴⁸ Lugiato appoggia la posizione del Tartarotti nella diatriba sorta in seguito a *Del congresso notturno delle lammie libri tre* (Rovereto, a spese di G. B. Pasquali, 1749), che vide schierato in prima linea il Maffei. Per un sintetico resoconto, corredato di appendice documentaria, si veda G. Borelli *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, cit., pp. 523-606.

¹⁴⁹ *Vindiciae Romani martyrologii, 13 augusti s. Cassiani Foro-Corneliensis martyris, 5 februarii ss. Brixinonensium episcoporum Ingenuini et Albuini memoriam reolentis*, Veronae, ex Typographia episcopali Seminarii apud Angelum Targam, 1751. Sulle critiche attirate da questo testo si rimanda a *Lettere di un giornalista d'Italia ad un Giornalista oltramontano, sopra il Libro intitolato: Vindiciae Romani Martyrologii, uscito in Verona l'Anno 1751*, Lucca, per Giuseppe Salani e Vincenzo Giuntini, 1752, p. 4: “[...] quest'Opera altro non è in sostanza, che un tessuto di pezzi qua e là rubati, e malamente insieme cuciti, a segno che, se il Piovano Arlotto rivivesse, niuno certamente gli trarrebbe di capo, che questa non fosse la sua bandiera. E questo è quello, che per essere d'altri, quando meglio fosse stato disposto, potrebbe pur dirsi buono: il resto, cioè quello, che l'Autore ha di suo, o sono cose affatto fuor di proposito, e quivi forza tirate per ingrossare il libro, o sono bamboccherie ridicole, che nulla conchiudono, o sono finalmente spropositi madornali, i quali più spesso s'incontrano in questo Libro, che in Verona Fagioli, e porci, e Poeti, e pittocchi.”

¹⁵⁰ ASVe, *Riformatori*, f. 367.

¹⁵¹ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4.

tutto negli studi della filologia Greca, Ebraica, Latina, nelle più astruse ricerche della antica Storia, da riuscirne valentissimo critico”¹⁵².

Viste le premesse – di stimoli e conoscenze – era quasi inevitabile che la bottega del quartiere di S. Sebastiano facesse presto un sensibile balzo in avanti. È quanto accadde a partire dal 1722, quando Jacopo, il titolare, iniziò ad intraprendere anche l’attività di stampatore, oltre a quella di libraio¹⁵³. Sulla base dei titoli editi e delle ricorrenze nella mariegola possiamo affermare che egli portò avanti la professione fino al 1767, anno in cui dichiara di possedere solo un torchio da stampa e uno per rami – benché inutilizzato da oltre un decennio – rammaricandosi altresì della mancanza di mecenati, editori, patroni e committenti in grado di finanziare nuovi lavori, magari illustrati¹⁵⁴. Fu questa l’ultima notifica prima della chiusura¹⁵⁵. Tale tramonto fu causato in parte anche dall’assenza di eredi. Il che significa che tutti i traguardi raggiunti nel trentennio compreso tra il 1722 e il 1755 circa sono “targati” unicamente Jacopo Vallarsi, la cui impresa – non sempre riprodotta in sede frontespiziale – è un’ancora volante inserita in un fregio di fronde e nastri accompagnata dal motto ciceroniano “*Cunctando restituit*”¹⁵⁶. Il periodo economicamente più produttivo, stando agli estimi commerciali, fu il quarto decennio del secolo: nel 1739 egli risultava infatti il maggior contribuente tra i tipografi librai della città – seguito dal collega Pietro

¹⁵² G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 107.

¹⁵³ Al '22 si ancora infatti la *Orazione funerale per le solenni esequie di sua eccellenza fra Bartolommeo Antonio co. Dal Pozzo* scritta e pronunciata da Giancarlo Maggeri (Verona, J. Vallarsi, 1722). Si tiene dunque valida la posizione del Riva che, in *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 358 afferma come egli sia stato attivo in qualità di tipografo a San Sebastiano dal 1722. Lo stesso Giuliani, un secolo prima, scriveva: “[...] intorno al 1722 Jacopo Vallarsi cominciava le sue belle stampe, tenendo anche aperto Negozio di Libri in una casa presso S. Sebastiano. Non ne diè molte, non durò lungo tempo: credo sino al 1763; ma certo vinse in eleganza di tipi il suo emolo” [si riferisce al Berno]. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 104. Sulla data-limite 1763 (smentita dai fatti) torneremo oltre. Come apprendiamo dagli studi archivistici della Errico, nonostante la bottega fosse sita in Ponte Navi, lo stampatore risulta affittuario nella contrada di S. Paolo in Campo Marzio, ove nel 1729 viene censita l’intera famiglia (Ivi e ASVr, *Anagr. Contr. Prov.*, f. 570) così composta: i genitori Giuseppe q. Domenico (59 anni) e la moglie Libera Festi (57 anni), i figli Giacomo (32 anni), Lucia (37 anni), il rev. Domenico (27) e Angela (22).

¹⁵⁴ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4: la chiusura dell’esercizio fu accompagnata dalla vendita delle attrezzature. ASVe, *Riformatori*, f. 34.

¹⁵⁵ Prima del tracollo del 1767, il Vallarsi aveva subito un contraccolpo finanziario in corrispondenza del 1755; in dicembre infatti fu costretto a vendere un torchio da stampa al libraio Francesco Zorzi, anch’egli con bottega a San Sebastiano. Cfr. ASVr, *Antichi Estimi Provvisori, Elenchi Artigiani*, f. 910, ripreso in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 155. Francesco compare nell’Arte dei Cartai a partire dal 16 agosto 1744 (ove riveste la carica di Bombardiere) fino al 1772, benché già nel '66 fosse dichiarato “senza bottega”; si veda ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1. Da quanto si apprende tramite alcune diciture tipografiche Zorzi fu in sistematico contatto con il Berno e con il Targa, tanto da comparire assieme agli stessi stampatori nel frontespizio di alcune opere. Si vedano, in particolare l’*Ecclesiastica rhetorica* di Luis de Granada (2 voll., A. Targa, 1732), il *S. Luigi Gonzaga giovane angelico* (P. A. Berno, 1756; cfr. **figg. 287-293**), il *Compendio Della Vita, Martirio, Morte, e Miracoli de’ S.S. Fermo, e Rustico* (F. Zorzi, 1759) e l’*Istoria della gloriosa immagine della Madonna di Lonigo* (F. Zorzi, 1759).

¹⁵⁶ Il breve sintagma deriva dalle *Epistulae ad Atticum*, II, 19 – *Cato Maior De Senectute*, IV, 10. La frase da cui è estrapolato recita: “*Unus homo nobis cunctando restituit rem*” con riferimento a Quinto Fabio Massimo che da solo salvò lo stato attraverso la sua politica di *cunctator* (temporeggiatore). Traslato in altro contesto, quello editoriale, il riferimento alla lentezza è legato al tempo impiegato per congedare un’opera secondo tutti i crismi (buona carta, caratteri non consunti, privilegi e licenze e, soprattutto, correzioni adeguate). È significativo che l’impresa del Vallarsi sia riprodotta anche nel frontespizio delle opere congedate assieme al Berno, ad indicarne molto probabilmente la “*leadership*”.

Antonio Berno¹⁵⁷. La sua formazione dovette essere tutt'altro che comune, se è vero che col marchese più famoso di Verona non intrattenne solo rapporti d'affari (mediati dal fratello Domenico), ma condivise interessi sinceri che lo portarono ad approfondire tematiche di storia e filologia antica sino ad abbracciare l'ambizioso proposito maffeiano di collazionare un *corpus* completo dei concilii ecclesiastici del quale redasse anche il "piano di stampa"¹⁵⁸, naufragato in terra scaligera e realizzato invece a Venezia da Nicola Coleti¹⁵⁹.

In varie occasioni svolse il ruolo di "Stampatore Arcadico" gestendo quasi "in esclusiva" la pubblicazione delle modeste composizioni dei suoi esponenti, mascherati da pseudonimi letterari (per lo più versi d'occasione in italiano e latino)¹⁶⁰. Lo stesso dicasi per i brani gravitanti attorno all'Accademia Filarmonica che nel terzo decennio del secolo si appoggiò soprattutto a questa officina, affidandosi solo in un secondo momento ai torchi del Ramanzini. La sua riconosciuta capacità professionale gli permise di intrecciare floride collaborazioni, come quella – ben nota – con il Berno e quella con la Tipografia del Seminario vescovile, prima ancora dell'intervento del Targa e dell'avvento, definitivo, del Carattoni. Dal 1737 al 1740 fu inoltre impegnato con i sei volumi delle maffeiane *Osservazioni Letterarie*, che accompagnarono la fine del celebre "Giornale de' Letterati d'Italia" sorto a Venezia nel 1710 (l'ultimo fascicolo del 1740 fu curato da Pietro Caterino Zeno)¹⁶¹. Per certi versi, l'intesa tra il marchese e il Vallarsi permise a quest'ultimo di brillare di luce riflessa: non solo infatti il primo orientava la scelta dei titoli da

¹⁵⁷ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 4 e *Antichi Estimi Provvisori, Elenchi Artigiani*, f. 910, ripreso anche da F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 154. Il Vallarsi nel 1739 pagava 18 troni, a fronte dei 15 del Berno. Si spiega dunque il perché, nel 1741, Jacopo poté acquistare dagli eredi di Girolamo Lugo la casa in cui già abitava. *Ibidem* e ASVr, *Antichi Estimi Provvisori, Polizze d'Estimo*, reg. 133.

¹⁵⁸ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit. p. 104: "Così fortuna gli fosse stata più propizia, com'egli il Vallarsi avrebbe avuto l'animo pronto alle più larghe imprese tipografiche. Di una, certo onorevolissima, che abortì in sul nascere, darò notizia. Non è gran tempo, che disaminando acuni manoscritti autografi del P. Girol. da Prato nella Capitolare scontrai un foglio volante a stampa, senza data, né alcun'altra nota tipografica. Vi apparisce bensì il nome del nostro Jacopo Vallarsi, il quale fa sapere come si va in Verona componendo una Società per dare al pubblico un perfetto Corpo de' Concilii", la cui ideazione spettava, ovviamente, a Scipione Maffei. Tale foglio, datato al 1725, viene in trascritto per intero (*ivi*, pp. 105-106): "Essendo gran tempo che vien desiderata dai dotti una Raccolta de' Concilii, più perfetta di quelle che si hanno fin'ora, Jacopo Vallarsi fa sapere, come si va in Verona componendo una società per tale impresa: e perché il pubblico possa far giudizio, se la direzione che si prende sia lodevole, si è stimato bene di darne conto preventivamente, anche per eccitare i letterati a contribuire quelli avvertimenti, che fossero opportuni. Primieramente adunque l'arbitrio e la soprintendenza sarà di chi sia versato in ogni parte dell'ampio studio Ecclesiastico, e nella Sacra Antichità, e specialmente nella lingua Greca, e ne' Canoni antichi, e nelle varie interpretazioni di essi. [...] Una grandissima parte di quanto si stamperà in sì grande Opera sarà collazionata con Mss. originali e sinceri, essendosene già tratta una infinità di emendazioni, e di varie lezioni. Si riordineranno molti importanti documenti, che nelle passate stampe sono trasposti, lussati, e pieni di confusione. [...]". Una copia manoscritta si trova in BCVR, *Lodovico Perini*, b. 28, f. 7/2

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 104. L'autore data il piano di stampa (che trascrive per intero) al 1725. Non è chiaro se Giuliani si riferisse all'opera di padre Lupus Chretien (1612-1682), *Synodorum generalium, ac provincialium decreta, et canones, scholiis, notis, ac historica actorum dissertatione illustrati*, per F. Christianum Lupum, Ipreensem, *Ordinis Heremitarum Sancti Augustini, Sacrae Theologiae in alma Lovaniensi Universitate doctorem, ac regium primum professorem*, pubblicati in società con Giovan Battista Albrizzi in sette volumi, tra il 1724 e il 1729 oppure ai *Sacrosancta concilia ad regiam editionem exacta quae olim quarta parte prodiit auctior studio Philip. Labbei, & Gabr. Cossartii* in ventuno volumi, editi – sempre in società con l'Albrizzi – tra il 1728 e il 1733. Si veda anche L. Simeoni, *Gli studi storici e archeologici di Scipione Maffei. Notizie e appunti*, in *Studi maffeiiani*, cit., pp. 669-752.

¹⁶⁰ Si veda *Nelle nozze della figlia di Flamio Brauronio e di Erminia Meladia*, Verona, J. Vallarsi, s.d. [1724-1728].

¹⁶¹ F. B. Crucitti Ullrich, *Le "Osservazioni Letterarie" di Scipione Maffei o la continuazione del "Giornale di Venezia"*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 321-348. Sulle "Osservazioni Letterarie" si avrà modo di tornare, sia a proposito dei contenuti sia per quanto riguarda le incisioni inserite all'interno.

pubblicare, ma ne promuoveva altresì il valore e la buona riuscita nelle sue *Osservazioni*. Basti pensare alla predilezione per Giulio Cesare Becelli (Verona, 1686 – 1750), tenuto in grande considerazione dal Maffei¹⁶². L'officina di San Sebastiano – che dell'autore aveva già pubblicato *L'Oreste vendicatore. Tragedia* (1728) e il *De Literaria Republica ordinanda* (1733) – fece dunque del Becelli un *leitmotiv* letterario. Anche grazie ai consigli di Scipione, il Vallarsi arrivò infatti a congedare cinque opere in cinque anni: *Li falsi Letterati. Commedia* (1740), *De Ratione puerilium studiorum* (1741), *L'Agnese da Faenza. Comedia* (1743, a spese dell'autore), *Se si possa sapere di medicina* (1744, a spese dell'autore), *De Aedibus Academiae Philharmonicae Veronensis ejusque Musaeo dialogus* (1745).

Dopo la citata seconda edizione della *Filosofia* del Muratori (in collaborazione col Ramanzini), nel febbraio 1738, in qualità di direttore *pro tempore* dell'officina seminariale, Jacopo congedò un altro testo del bibliotecario estense, il *De Paradiso*, destinato tuttavia ad avere un più esiguo riscontro di pubblico. Il testo, forse scritto già nel '34, mirava a controbattere le posizioni sulla beatitudine del teologo inglese Thomas Burnet e rivolge la propria dedica (infine compensata) al vescovo di Passavia, Giuseppe Dominico di Lamberg¹⁶³. L'allestimento in quarto, l'impaginazione con ampi margini e la presenza di qualche rame dimostrano una certa attenzione all'aspetto estetico. Per quanto concerne i contributi incisori, si tratta comunque per lo più di vignette non firmate, fatta eccezione per la marca seminariale del frontespizio, realizzata dal Valesi (**fig. 60**); non si esclude però, vista l'analogia del *ductus*, che spettino tutte al medesimo *peintre-graveur* originario di Parma (**figg. 61-63**).

Gli anni a seguire sono accompagnati da una varietà di pubblicazioni (comпонimenti d'occasione, testi teatrali, trattati scientifici, volumi di antiquaria), che tradiscono uno scadimento di gusto, o forse di risorse. Con le dovute eccezioni (come ad esempio per le *Sacre Antiche Iscrizioni* del fratello Domenico, di cui si dirà oltre) è possibile scorgere una *climax* discendente proprio a partire dalla fine degli anni Trenta del secolo. Resta tuttavia davvero notevole la rete di conoscenze di questo stampatore, nelle cui opere ricorrono con altissima frequenza i nomi dei Muselli, Maffei, Ottolini, Spolverini dal Verme. Tra gli artisti basti citare

¹⁶² P. Laita, *Scipione Maffei e Cesare Becelli*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 51-64.

¹⁶³ Sulla genesi dell'opera, scritta in pochissimo tempo (presumibilmente dal giugno all'agosto del 1734) si veda A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, cit., pp. 54-56. Nato come replica polemica al *De Statu Mortuorum et resurgendum liber* di Thomas Burnet (Londra, 1723) speditogli da Giovan Giacomo Zamboni, corrispondente dalla capitale inglese, il Muratori cercò inizialmente di trovare mercato tipografico nella stessa Londra, ma, nonostante le illusioni iniziali, lo sbocco non avverrà mai. Solo dal 1736, ancora una volta grazie al rapporto di stima e fiducia col Muselli, i due riescono a creare le condizioni per una nuova pubblicazione in suolo veronese. Le clausole richieste dal bibliotecario modenese rimangono invariate: sessanta copie, compreso il diritto di dedica (al vescovo di Passavia, nel frattempo nominato cardinale). Il testo fu pubblicato a Venezia in seconda edizione solo nel 1755 (per Giuseppe Rosa). Sulle dinamiche della dedica (mediata dal segretario del conte di Lamberg, Pietro Mariani) si veda F. Marri, M. Lieber (a cura di), *La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono*, Frankfurt am Main, 2010, pp. 149-151; l'accettazione della dedicatoria fu un fatto straordinario, in quanto il vescovo – come spiega Mariani – non era incline alle offerte librerie. Nel caso del Muratori invece, non solo acconsentì ma volle anche ringraziarlo personalmente per le sei copie recapitate (tramite Ippolito Bertolani, più tardi segretario di Apostolo Zeno e all'epoca assistente del fratello di Joseph Dominik, Hans Ferdinand di Lamberg); a tal proposito fece recapitare a Muratori una somma corrispondente a cento ungari.

l'architetto Lodovico Perini, Antonio Balestra, Alessandro Pompei, Pietro Rotari (presenza rara e dunque ancor più preziosa) tradotti dai vari Cunego, Gutwein, Valesi, Zucchi.

Non avea appena il Vallarsi aperta la sua officina che un'altra ne istituiva Alberto Tumerman, nella via delle Foggie, pare intorno al 1725, sendone fatta memoria onorevole nel *Giornale de' Letterati d'Italia*, e mantenutasi in fiore sino al 1759¹⁶⁴.

In questo modo Giuliani introduceva il più raffinato stampatore veronese del Settecento, che fu in grado di catalizzare l'attenzione di autori illustri e accorti mecenati, di coinvolgere artisti di primo piano, avventurandosi in edizioni mai mediocri e in taluni casi perfino rischiose.

Giovanni Alberto Tumermani apparteneva a una delle famiglie fondatrici dell'Arte; le notizie più lontane risalgono a un "Pietro Timermans libraro" e a un "Alberto Timermans" che, rispettivamente nel 1627 e nel 1628, vennero pagati per l'allestimento di due libri in cartapecora destinati al consolato cittadino¹⁶⁵. Il nonno paterno Giovanni Antonio, cartaio con negozio in Santa Maria Antica, ricoprì numerosi incarichi all'interno della corporazione (perito nel 1686, massaro nel biennio 1687-88 e nel 1693, gastaldo nel 1689), mentre il padre Carlo pare fosse passato al mestiere di libraio nel 1689, gestendo la bottega in contrada S. Tomìo fino al 1705, anno in cui morì¹⁶⁶. Il figlio subentrò nella conduzione dell'attività familiare a partire dal 1707, e ben presto affiancò alla storica libreria una vera e propria stamperia, inaugurata attorno al 1725 in via delle Fogge (tra corso sant'Anastasia e piazza Dante)¹⁶⁷. Quest'ultima diventò il perno attorno a cui ruotarono importantissime iniziative, tali da render nota Verona persino in laguna. Le notizie riportate dal canonico relativamente all'arco operativo del Tumermani vengono nella sostanza confermate dai documenti d'archivio, analizzati in prima battuta da Alessandro Corubolo e in seguito da Franca Maria Errico¹⁶⁸. Nella più volte ricordata nota del '35 il tipografo colloca gli esordi nel 1726; lo slittamento di un anno rispetto al resoconto del Giuliani non desta scalpore, visto e considerato che tra il rinnovamento dei locali adibiti a stamperia (forse alla fine del '25) e il reale utilizzo degli stessi dev'essere giocoforza intercorso del

¹⁶⁴ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 108.

¹⁶⁵ Si potrebbe pensare che la collaborazione con il Consolato fosse tra le prerogative di questa famiglia. ASVr, *Rettori Veneti*, reg. 270, "Mandata pro Bulletis Donato", 1627 e ASVr, *Rettori Veneti*, reg. 280, "Mandata pro Bulletis Donato", ripresi entrambi in A. Corubolo, *Abraham Tumermans, Sempronio Lancione e Francesco Ligozzi*, in "Verona illustrata", 24, 2011, pp. 135-147, p. 137. Pietro Timermans venne pagato 20 troni, mentre Alberto ne ricevette ben 64 "per haver fatto un libro memoriale delle sentenze dell'Eccellentissimo Consolato di cartapecora di carte 80 rigatte con righe 84 per carta et coperto di pergamena"

¹⁶⁶ Sulle vicissitudini familiari cfr. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 103-106 (con riferimenti d'archivio). Lo zio Pietro, fratello del padre, sostituì in linea diretta il nonno continuando la professione di cartaio almeno fino al 1699 (ultima attestazione nel libro maestro) e nel 1701 è indicato morto. Il fratello di Giovanni Alberto invece, Giovanni Battista (1690-1768), risulta ammesso con prova all'Arte nel 1718 e in qualità di confratello cartaio tenne un negozio nelle vicinanze della sua residenza, nella parrocchia di San Lorenzo. Nonostante le curiose somiglianze onomastiche, la suggestiva ipotesi vagliata da Alessandro Corubolo sulla parentela con l'orefice e incisore fiammingo Abraham Tumermans – attivo a Verona all'inizio del Seicento – non ha prodotto alcun risultato. A. Corubolo, *Abraham Tumermans, Sempronio Lancione e Francesco Ligozzi*, cit., pp. 135-147.

¹⁶⁷ Giovanni Alberto rimane registrato in qualità di libraio nel libro Maestro dell'Arte fino almeno al 1762 (si veda ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4).

¹⁶⁸ A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento*, cit., p. 292; F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 103-115.

tempo¹⁶⁹. Per quanto riguarda invece il termine dell'attività è necessario spostare leggermente in avanti l'indicazione del citato *Saggio storico-letterario*. L'ultimo mandato di stampa concesso dai Riformatori reca infatti la data 1764 (si tratta della terza edizione della *Relazione dell'annuo bacchanale*), mentre il *placet* a *Il Medo* del 1765 riporta il seguente lapidario commento: “ritrattato perché fallito”¹⁷⁰. L'epilogo è presto detto: di lì a poco, nel 1771, l'ottantaseienne Giannantonio moriva senza lasciare eredi. I numerosi figli e figlie avuti da Anna Maria Levi (1695-1742) non vennero infatti impiegati nella bottega di famiglia, né tantomeno riuscirono a sopravvivere al padre¹⁷¹.

Ripercorrendo le tappe della sua carriera ci si accorge che di parabola in senso stretto non si può parlare, dal momento che gli esordi furono tutt'altro che “in sordina”. Il debutto, nel '26, avvenne “in grande”, congedando quattro titoli in grado di soddisfare diverse spinte editoriali: le *Literarum græcarum figura, potestas, affectiones*, in dodicesimo, le *Orationes S. Anselmi archiepiscopi Cantuariensis Ordinis Sancti Benedicti* (sempre in dodicesimo), l'*Orazione di Gian Domenico Lavarini [...] per la morte di don Alessandro Riccardi*, in quarto, e le *Poesie d'Alessandro Guidi [...] con due ragionamenti di Vincenzo Gravina non più divulgati* (in dodicesimo, con antiporta di Antonio Balestra raffigurante un letterato al cospetto di Apollo e le Muse) (cfr. **fig. 426**). Tra tutte, proprio quest'ultima riscosse un discreto successo, tant'è che di lì a poco, oltre al privilegio decennale, ottenne anche la ristampa¹⁷².

L'insegna con Minerva e il motto “*Nisi utile est quod facimus stulta est gloria*”¹⁷³ divenne così la più famosa in area veronese, riconoscibile anche al di fuori dei suoi confini provinciali. Lo conferma un attestato merci del 2 ottobre 1740, da cui si evince come il Tumermani intrattenesse rapporti commerciali anche con Domenico Pignatelli di Milano e Claude Philibert di Ginevra (**fig. 64**)¹⁷⁴. Sono testimoniati inoltre contatti – non sempre pacifici – con il tipografo modenese

¹⁶⁹ ASVe, *Riformatori*, f. 367: “Notta delli Libri stampati da me sottoscritto dal anno 1726 principio della mia stamperia”. E chiaro che Tumermani allude agli esordi tipografici, dal momento che svolgeva la professione di libraio già dal 1707. Tuttavia, in un'altra nota datata 6 aprile 1756 (*Ivi*) egli dichiarava di aver aperto la sua stamperia nel 1725 “in virtù di assenso degli Ecc.mi Riformatori dello Studio di Padova”.

¹⁷⁰ ASVe, *Riformatori*, f. 111 e 341. La splendida opera (al cui apparato grafico collaborarono il Dal Pozzo e il Dall'Acqua) fu in seguito rilasciata “per l'erede di Agostino Carattoni stampator vescovile”, nello stesso 1765.

¹⁷¹ Si veda l'albero genealogico costruito sui dati d'archivio da F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 117

¹⁷² ASVe, *Riformatori*, f. 367

¹⁷³ “Se non è utile ciò che facciamo, la gloria è stolta”; cfr. Fedro, *Fabulae*, libro III, favola 17.

¹⁷⁴ ASVr, *Ufficio Sanità*, b. XLII, *Attestati per merci spedite da Verona e suo territorio, con i contrassegni delle ditte*: “Comparve in questa Cancell.a di Sanità il S. Alberto Tumermani quale disse aver nel mese passato di Agosto circa la metà spedite da questa città due Bale, et un balota unia ad una delle med.me continenti in esse balle che ballota libri qui stampati essendo dirette le dette Balle per Ginevra a [...] Claudio Pilibert, et il Balotta doverà rimaner a Milano diretto al P. Maestro Dom.co Pignatelli e come che esse Balle e Balotto sono state spedite senza fede di sanità di quest'ufficio per non esser stata contata necessaria”. Il testo viene citato anche dalla Errico, che tuttavia legge Gilibert al posto di Pilibert. Claude Philibert era un libraio attivo a Ginevra dal 1748 al 1778 circa. Il contenuto dell'atto non specifica purtroppo di quali testi si tratta; presso la la Biblioteca Oliveriana di Pesaro e la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna sono stati visionati due interessanti cataloghi: il *Catalogus librorum ex nundinis Francofurtensibus, aliisque locis allatorum, qui venales prostant apud haer. Cramer & frat. Philibert bibliopolas Genevenses*, Geneve, heritiers Cramer et freres Philibert, 1741, e il *Catalogue des livres françois & latins qui se trouvent en nombre chez Cl. Philibert, imprimeur-libraire a Geneve, 1755*. Purtroppo però non è stata riscontrata traccia di testi tumermaniani (nemmeno in traduzione). Sulle modalità dei rapporti (spesso clandestini) con Ginevra si veda L. Braidà, *La circolazione del libro nel Piemonte del '700. I rapporti commerciali con Ginevra*,

Bartolomeo Soliani, attraverso il quale importava a Verona *best-sellers* emiliani da vendere in bottega ed esportava i propri lavori, allargandone così il raggio d'azione. Non stupisce come tra i suoi interlocutori compaia Ludovico Antonio Muratori, spesso chiamato quale mediatore nei burrascosi fraintendimenti con il Soliani. La sistematicità con cui Giannantonio sin dal 1728 si rivolge al grande erudito dimostra il grado di autervolezza e prestigio guadagnati nell'arco di pochissimo tempo dallo stampatore veronese. Presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (filza 85, fascicolo 75) è conservato parte del fitto carteggio tra i due (interamente trascritto in appendice)¹⁷⁵; da esso emerge come frequenti fossero le richieste di sostegno avanzate dall'editore di provincia al noto intellettuale emiliano. Si trattava talvolta di regolari (e reciproche) petizioni per l'ampliamento dei sottoscrittori, talvolta – come anticipato – di scambi librari e relativi conteggi economici, talvolta di vere e proprie consulenze fornite da Muratori in merito ai contenuti delle edizioni in corso di pubblicazione¹⁷⁶.

Per tutto il terzo e quarto decennio del secolo l'officina licenziò opere curate al dettaglio sotto ogni punto di vista; si considerino, a titolo d'esempio, l'*Opera* del Muret (4 voll., 1727-1729) e del Noris (4 voll., 1729-32), gli *Acta Martyrum* del Ruinart (1731), le *Rime* del Rolli (1733), il *Pastor Fido* e le *Opere* del Guarini (4 voll., 1737-1738). Non mancarono sostegni da parte del Maffei, dell'Ottolini e del Muselli. Riguardo a quest'ultimo, si cita *en passant* la vicenda del quarto tomo dell'*Opera* norisiana, discussa dallo stampatore in una lettera ai Riformatori in data 20 novembre 1731 (riprodotta in **fig. 65**). Egli racconta di uno spiacevole imprevisto in seguito al quale (verrebbe da dire, per amore dell'arte tipografica) si vide costretto a rinunciare all'aiuto finanziario del ricco canonico. Scrive infatti al segretario dello Studio, Agostino Gadaldini:

Incomodo l'E(minenza) V(ostra) con mia somma premura e la Suplico quanto so e posso del solito suo autorevole patrocinio. Il S. Alciprete (*sic*) Muselli è dietro ha (*sic*) tentare d'aver privilegio per stampare le notte al Opere del Cardinal Noris che io l'ebbi fino tutto li 20 marzo 1728 il privileggio p(er) stampar tutte le d(et)^{te} Opere, e questo l'otene col mezzo e valido patrocinio del E(minenza) V(ostra). Io ho stampato a questora cento folgi (*sic*) del tomo 4° del Noris con scrittura tra me e Museli di contribuirmi lire 29 il folgio (*sic*) stampandosi del caratere delli altri tre tomi al presente. Jeri l'altro mi fece dire che voleva che io lo stampassi [...] in caratere più picciolo, il quale a me riuscirebbe di dano di d(ena)ri 80. Questo restante che si stamparà non li ho voluto fare e andato da S(ua) E(minenza)

in *L'editoria del '700 e i Remondini*, cit., pp. 39-67. Sull'identità di Domenico Pignatelli restano alcuni quesiti irrisolti; da scartare l'ipotesi che si tratti del napoletano Domenico figlio di Antonio I Pignatelli, VI principe di Belmonte (19/11/1730-5/2/1803), destinato a diventare cardinale e vicerè di Sicilia nel 1802; le date infatti non combaciano, dal momento che nel 1740 Domenico aveva solamente dieci anni.

¹⁷⁵ BeUMo, f. 85, f. 75. Si tratta di ventitre lettere manoscritte da Giannantonio, relative al periodo 1728-1741. Non risulta che ad oggi vi sia stata posta particolare attenzione (per quanto se ne conoscesse l'esistenza) come purtroppo ad oggi non sono state rintracciate le risposte del modenese allo stampatore, che avrebbero potuto "chiudere il cerchio" della loro corrispondenza.

¹⁷⁶ Muratori è direttamente coinvolto nella correzione delle *Opere* del Noris (per le quali procura anche sottoscrittori) e degli *Acta Martyrum* del Ruinart. Quale segno di gratitudine non solo lo stampatore provvede a fornire di volta in volta una sorta di anteprima dei vari volumi, ma richiede inoltre con insistenza di avere un ritratto dell'erudito da poter tradurre in incisione. Il modenese non mancherà di fornire in seguito alcune lettere del Guarini, inserite nel secondo tomo dell'impresa tumermaniana (e per questo "ripagato" dal tipografo con un omaggio dello stesso testo). Giannantonio dimostra del resto di volerlo coinvolgere in iniziative più o meno impegnative, a garanzia di una buona riuscita finale: negli stessi anni infatti chiede da un lato la stesura della dedica al Litta per il *Dionisio Longino*, dall'altro la redazione di qualche componimento in occasione delle nozze Sagramoso-Verzera (richiesta, quest'ultima, rimasta in realtà insoddisfatta).

Podestà e fatomi chiamare e inteso le mie ragioni ha mandato [...] il d(et)¹⁰ S. Alciprete (*sic*). Ogi mi è stato avisato di certo che ha scritto ha (*sic*) Venezia per tentare d'aver privilegio lui di far stampare le notte di questo Noris, che io son dietro ha (*sic*) stampare da altro stampatore e burlarmi [...]. Però gienuflesso il stimatiss.^{mo} Patrocino del E(minenza) V(ostra) avisar il S. Gadaldini che non rilasciasse se non ha (*sic*) mio nome alcuna licenza o privilegio mentre io non dovessi avere tal dano e che non restasse defraudato il mio anted(et)to privilegio che dela Fratria ne resterò eternam.^{te} obblig.^{to} [...]¹⁷⁷.

L'alta visibilità lo condannò ad essere bersaglio per la concorrenza veronese e veneziana. Tra gli atti dei Riformatori conservati nell'Archivio di Stato marciano vi sono infatti alcune accese proteste del nostro contro altri colleghi, noncuranti dei privilegi a lui concessi. Non passò sotto silenzio il goffo tentativo del libraio Francesco Storti di contraffare, a soli sei mesi di distanza, le *Poesie* del Guidi delle quali, visto l'immediato successo, lo stesso Giannalberto intendeva allestire una nuova stampa (mai realizzata). A tal proposito dichiarava:

Alberto Tumarmani, stampator in Verona hu.mo suddito di V.S. assistito dalla bontà di molti letterati si è disposto de impiegare non tenui suoi capitali in fare stampe di ottimo gusto, in quanto la carta, carateri e corezione ha cominciato di dare saggio com un picciol libro di Poesie del Guidi, col procurare molte cose non più stampate, come e la Vita dell'autore e due dissertazioni del Gravina e non risparmiando alla spesa [...] un rame elegante avanti il frontespicio ed effige dell'Autore, acioché p(er) la politezza non rivesti cosa da desiderare. Non ha occasione di pentirsi della sua fatica e dispendio, stante il buon aggradimento che ha provato dal pubblico, dal qual animato si dispone a far una ristampa a suo tempo, accresciuta di molte cose sopravvenutale circa il medesimo Autore [...]¹⁷⁸.

E ancora scriveva:

Eccellenze,
Ha proveduto con varij decreti la sovrana autorità e con repplicate terminazioni questo Ecc.^{mo} Magistrato ha stabiliti li ordini opportuni per la diligenza e pulitezza delle stampe si per carta, e caratteri che per correzioni et altro, che può vender arricchita d'un ottima edizione. Mentre però jo (*sic*) Alberto Tumermani stampatore veronese servo umilissimo dell EE. VS. procuro d'incontrare senza risparmio di spesa il pubblico aggradimento mi vedo dall'invidia et interesse d'alcuni bersagliato, ed uscire all'improvviso le ristampe de' miei libri appena pubblicati con pessima maniera si per adornamenti e carta, che per caratteri et altro per potterne a basso prezzo farne l'esito, e render difficile il mio consumo coll'arenamento de miei capitali animosam.te impiegati. Feci dell'anno 1726 et accrebbi la ristampa delle Opere d'Alessandro Guidi con quella nobiltà e spesa che si vede; ma di là a sei mesi circa fu da libraro di Venezia detto il Storti fatta la ristampa con carateri consumati e carta inferiore riducendo il mio prezzo di lire quatro colla sua ristampa a lire una¹⁷⁹.

Più grave sembrò l'affronto del conterraneo Pierantonio Berno, che a Rovereto (ovvero fuori dalla giurisdizione veneta) ristampò le opere del Muret e del Noris, entrambe protette da privilegio. Queste le scoraggiate parole del tipografo:

Ottenni dalla sovrana clemenza l'anno 1728 20 Marzo privilegio per anni quindici di solo ristampare le Opere di Marc'Antonio Mureto e del Cardinal Noris; ma Pietro Antonio Berno altro stampatore veronese e suddito di questo Seren.^{mo} Dominio, non contento,

¹⁷⁷ ASVe, *Riformatori*, b. 367. Il Muselli inizialmente garantì, tramite scrittura privata, un appoggio di 29 lire a foglio, salvo cambiare idea a lavori iniziati: inutilmente esortò il Tumermani a rimpicciolire i caratteri (per risparmiare fogli e quindi soldi). Lo stampatore teme inoltre che l'arciprete pretenda al cospetto dei Riformatori stessi una qualche forma di privilegio per la vendita delle suddette note del Noris.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

appena subodorato da esso il principio di mie ristampe di far pubblicare l'anno precedente al mio privilegio le Orationi e Lettere di detto Mureto si fece lecito l'anno 1727: di novamente ristampare detti due tomi dicesi in Rovereto sua stamparia, e farne l'esito in Verona in sua bottega ed in Venezia ad onta delli Ordini di questo Ecc.mo Magistrato 1725: 15: Genaro¹⁸⁰.

A catalizzare l'attenzione dei veneziani fu invece *Il Grillo* del canonico Baruffaldi (pseudonimo: Enante Vignaiuolo, dal nome dell'Accademia da lui fondata) pubblicato nel 1738. Il poema satirico in ottava rima conferma il piglio ironico e sprezzante dell'autore, già noto per i numerosi componimenti di carattere burlesco (si pensi alla *Tabaccheide* o a *Il Canapaio*) e racconta di un villano e delle sue peripezie, assai poco scientifiche, nel campo medico¹⁸¹. La dedica in apertura ("A' Signori Avvocati") ci informa della conoscenza personale tra lo stampatore e lo scrittore ferrarese. Leggiamo infatti:

[...] E se il saper con arte il riso muovere, / Riso degno d'uom saggio, è più difficile / Che il saper mover le lagrime, io reputo / Esser l'Autor del Grillo peritissimo / In quest'arte; perch'ei faerbbe ridere / I sassi, pur con decoro e con grazia. / Io lo conosco perché albergo diedemi / Liberalmente in casa propria, ov'erano / Molti suoi buoni amici, e raccontavaci / Tante, e sì varie cose, e sì ridicole / Che scordar mi facea debiti e crediti. / Anzi allor fu che lo pregai concedermi / Questo Poema, ond'io potessi imprimerlo; / Ne so ben s'ei mel diede, o s'io rapiglielo¹⁸².

Anche in questo caso la sorveglianza del privilegio (e delle spese sostenute) venne presto elusa; protagonista fu Bonomo Bettanin, contro cui Giannalberto scagliò il proprio disappunto in una lettera allo Studio datata 21 luglio del '38 (riprodotta a **figura 66**):

[...] In tanto ella sapi che ò scoperto che il Bettanin ha stampato il libro avanti aver la licenza e di ciò ne son certo perchè lui a preso la licenza dal P(ad)re Inquisitor alli dieci di questo mese e dopo sarà venuto da V.S. Ill.^{ma} a prender il man(da)^{io} di licenza. Ora dopo li dieci V.S. Ill.^{ma} ben vede che non v'è altro che altri undeci giorni d'intervallo. Cosiché suplico la benignità di V.S. Ill.^{ma} farne uso di questo lume apresso alli Ecc.^{mi} Ss. Riformatori mentre a ristampar questo libro e far intaliar li Rami ci vuole almeno tre mesi o veda se an tolto la licenza avanti principiar detta stampa o pure dopo quasi finita crederei che tal enormità in contrafazione delle Leggi delli Ecc.^{mi} Riformatori fosse abastanza di sospender la vendita de med.^{mi}. Di qui agiunga che io ho speso più di duecento ducati ha (*sic*) stampar il mio *Grillo* mentre me convenuto regalare l'Autore p(er) aver il manoscritto. Me convenuto far fare al pitore li disegni, poi farli intaliare da mano ecelente, comprato la carta da lire sedeci la risma bella e fina, buona esecuzione; e perciò ben pagato li coretori. Il Betanin per malignità non à avuto riguardo alle mie spese che pure si àn questo riguardo tra li stampatori di Venezia, cioè V.S. Ill.^{ma} saprà che con un mezzo ducato ti anota un libraro qualunque nel libro Privilegi (quo facto) niuno [...] delli librari di Venezia può mai più ristampar tal libro quando che il d(et)t^o libraro non li dia lui stesso licenza neppure non può qualunque libraro di Tera Ferma. / Ora per qual Ragione il Bottacini (*sic*) assieme già col Recurti ed il Recurti stesso ha tramata la facenda può ristampar il mio *Grillo* che con 4 lire solamente a comprato una mia copia con la quale copiandola con pochissima spesa si libera del tutto. / Cioe Lui, è essente di far il Regalo al Auttore che non ve scampo masime a un sogeto degno di quella sorte che è il S. Arcip.^{te} Baruffaldi. / Lui spende miserie nel far intaliare li rami perché li copia da miei listesso intaliatore e dove che io li ho fatti intaliare a Bologna da un valentuomo son più che certo che averan reso un miserabile intaliatore per spender poco, e sparagna pagar un pittore che faci li disegni come ò fatto io. / Lui averà

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Per approfondimenti si veda L. Caretti, *Girolamo Baruffaldi*, in G. Parini (a cura di), *Poesie e prose, con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, Milano-Napoli, 1951, pp. 804-816.

¹⁸² *Grillo Canti dieci d'Enante Vignaiuolo*, Verona, G.A. Tumermani, 1738, s.n.p.

preso carta che costerà metà la risma di quello costa la mia cosiché se io ho speso più di duecento ducati, loro non averan speso cinquecento lire per la facilità avuta dalla mia edizione. / Io non saprei qual ragione potesse arister questi duj che procedono in tal guisa per dar un dano considerabile al suo prosimo ma dio immortale se avessero lasiato passar un anno o due sin tanto ch'io avessi intrato li miei, pazienza, ma in tal maniera non credo mai poter esser abbandonato dalla Giustizia delli Ec.^{mi} Ss. Riformatori e da quella di Vs. Illma [...]¹⁸³.

Il pittore cui si fa accenno è Michelangelo Spada, veronese trasferitosi a Bologna al seguito di Giovan Gioseffo dal Sole dopo il soggiorno scaligero di quest'ultimo per la decorazione ad affresco di palazzo Giusti¹⁸⁴. Lo stato attuale degli studi sull'artista non dispone di molti dipinti, vuoi per il mancato riscontro della letteratura artistica coeva (cfr. i perduti affreschi del chiostro di Sant'Anastasia), vuoi per alcune incertezze attributive (cfr. le cinque tele della chiesa mantovana di Santa Teresa), vuoi per il cattivo stato di conservazione che inficia le testimonianze autografe disponibili (cfr. la pala della parrocchiale di Grezzana raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Agostino, Monica, Antonio da Padova, Eurosia e Alberto Magno*)¹⁸⁵. Nel *Grillo* il nome dello Spada compare, peraltro, solo in calce all'antiporta (cfr. **fig. 445**) ma non è escluso vadano a lui ascritti anche i disegni per le testatine d'apertura ai singoli canti. Pure per quanto riguarda la traduzione incisoria una certezza di paternità la si ha solo per la tavola iniziale, ove troviamo la sigla *FZ*, riconducibile a Francesco Zucchi. Sua è anche la vignetta del frontespizio con la personificazione della Libertà, utilizzata cinque anni prima per le *Rime* del Rolli (cfr. **fig. 355**)¹⁸⁶: vediamo infatti le iniziali apposte sulla trave arcuata del giogo, a terra in primo piano.

¹⁸³ ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 367. Lo stampatore continua: "Averto V.S. Ill.^{ma} a ricordare a SS. EE. Ec. ^{mi} Ss. Riformatori che benché vedano il mandato permesomi li 10 luglio 1737 ò pubblicato il libro sollo li 26 maggio 1738 e V.S. Ill.^{ma} ne testimonio mentre ne portai una copia adì 29, e gliela consegnai in Salla del Scrutinio in propria mano". E aggiunge in calce un "Memoriale per Gio Alberto Tumarmans Stampator in Verona" ove dichiara: "Nel mese di Luglio 1737 fu rilasciato mandato delli Ecc.^{mi} Sig.^{ri} Riformatori al Sud.^{to} Tumarman di Stampare un Poema intitolato Il Grillo Canti dieci questo ha stampato con ponervi per ornamento a d'ogni libro un ramino che alude al Istoria de Canti nel Frontispicio Altro Rame con la familia di Grillo pulitamente intagliato, così pure è stampato il libro stesso in carta fina e buoni caratteri, si tenta in Venezia da Bonomo Bottacin (*sic*), Libraro di ristampar tal Poema in pesima maniera cioè in carta cativa senza Rami, e cativi carateri. In tempo che il sud.^{to} povero Tumarman non è più di un mese e mezzo che vende il suo stampato con tanta pulizia. Ora vi suplica il povero Tumarman di lasciarli prima respiro di poter vender li suoi mentre non si è mai lasciato ristampar libri dopo la Pubblicazione de med.^{mi} se non che anni dopo essendo tal fatto procurato per danegiare il Povero Tumarmans che ne Suplica di Giustizia. Il mandato di licenza non si è stampato nel Grillo perche non mi è stato sitto da stamparlo però lo tiene nelle mani il Grillo med.^{mo} fu consegnato al Ill.^{mo} S. Gadaldini Secretario. Il quale puo far fede se io ho tolto la mia licenza essendo stato scritto da un libraro che non si trova in filza di mandati del P(ad)re Inquisitore di Verona e quello del P(ad)re Lodoli quali mandati li consegno [...] al S. Gadaldini". La vicenda è brevemente citata anche in L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consuma a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, cit., pp. 287-288.

¹⁸⁴ B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli Scultori, et Architetti Veronesi*, cit., pp. 200-201; D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 357-358.

¹⁸⁵ L'opera di Grezzana, firmata e datata 1723, fu commissionata dal parroco Giangiacomo Spada, forse un parente del pittore. Sergio Marinelli attribuisce a Michelangelo anche il ciclo con episodi della vita di Santa Teresa dell'omonima chiesa mantovana (ancorabili al 1728), il cui articolato stile compositivo, popolato di figure, sembra richiamare l'antiporta dell'opera in esame. Cfr. S. Marinelli, *Verona. 1700-1739*, cit., p. 198; id., *Integrazioni al Settecento veronese*, in "Verona Illustrata", 25, 2012, pp. 59-65, p. 61; id., *Michelangelo Spada* in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, cit., p. 363.

¹⁸⁶ La bella edizione in ottavo presenta, in riuso, l'antiporta realizzata dal Balestra (e incisa dallo Zucchi) per le *Poesie* del Guidi (cfr. **fig. 426**). Calzante infatti anche in questo caso l'allegoria del giovane letterato condotto da

In un'altra occasione, a breve distanza di tempo dalla prima denuncia per commercio abusivo, lo stampatore rincara la dose e ribadisce il punto con lucidità, rammarico e determinazione:

Fatta da me finalmente e pubblicata in Giugno dell'anno corrente l'edizione di novo libro, detto il Grillo con adornamenti in rame, e bona qualità di carta, e caratteri, di che ben ponno l'E.E. V.V. assicurarne l'incontro di là a pochi giorni vedo usita ristampa qui in Venezia anco coll'abuso in fronte di mia insegna di quella viltà, e inferiorità che l'occhio dimostra per farne l'esito a prezzo vile e con ciò acagliare il mio consumo. Il prescritto dall'autorità di quest'Ecc.^{mo} Magistrato è certo che non si possa far composizione di stampa, o ponere in torchio senza la precisa licenza del P(ad)re. Inquisitore e del mandato dell'E.E. V.V. ma si vede bensì il mandato sottoscritto in dato primo Luglio, indi fu rilasciata la fede del P(ad)re Inquisitore alli dieci del detto mese, come mi accertano sue Lettere e sottoscritto desso mandato dal Secretario di questo Ecc.^{mo} Magistrato li 14: detto, cosicche facilmente raccogliesi, che senza violazione delle regole stabilite non è stata effettuata detta ristampa uscita alla fine del detto mese. Tali disordini proddotti da un invidioso interesse cagionano in me quelli sensibili pregiudici, che la maturità del E.E. V.V. può comprendere, e mentre tutto sono intento ad incontrare senza risparmi di spesa la pubblica approvazione soffro la disgrazia di vedermi con notevole detrimento reso difficile il consumo. Umigliato perciò alla Autorità, e giustizia di questo Ecc.^{mo} Magistrato imploro che sij comandata l'esecuzione delle Leggi per le accennate contravenzioni degnandosi in oltre prescrivere quel termine che fosse creduto opportuno alle mie stampe che fossi per incontrare dopo il quale solamente fosse a Libertà cadaun altro di ristamparle. Questo sarà per accrescermi il coraggio ad incontrare le spese che accorressero per la nobiltà delle stampe subordinato all'obediencia de Sovrani decreti et all'Autorità dell'E.E. V.V. Grazia¹⁸⁷.

Il dato che certamente più colpisce delle edizioni Tumermani è l'alta concentrazione di tavole calcografiche, antiporte, vignette firmate da artisti veronesi e non, più o meno famosi quali furono Balestra, Bertoli, Bigari, Billi, Brida, Cagnoni, Cignaroli, Crozati, Ghedini, Lorenzi, Mela, Piatì, Piazzetta, Rensi, Rotari, Rugieri, Spada, Tiepolo e Zugno (su cui tornerà, ovviamente, in maniera più dettagliata). Non si manca di osservare inoltre il buon livello degli incisori chiamati a completare l'illustrazione libraria, tra cui si riconoscono Antonio Butafogo, Michael Heybrouck, Carlo Orsolini, Giacinto Rubini, Andrea e Francesco Zucchi (ai quali è riservato uno specifico profilo in appendice). Alla base di questa ricca "disponibilità" artistica sta una personalità seriamente interessata e intraprendente: quel Giannantonio che, pur non vantando illustri parentele (come nel caso di Vallarsi) seppe tuttavia farsi spazio tra l'*élite* locale – e non solo – aumentando in breve tempo la notorietà della propria tipografia. A tal proposito si

Pegaso sulla cima del Parnaso dove viene incoronato da Apollo, sotto lo sguardo delle Muse; rispetto all'originale del '26 si riconosce tuttavia l'aggiunta del titolo dell'opera nel libro esibito dal poeta. Per quanto attiene la raffigurazione della Libertà, si vedano i puntuali riscontri in C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 375: "Donna, vestita di bianco, nella destra mano tiene uno Scettro, nella sinistra un Cappello, e in terra vi si vede una Gatta. Lo Scettro significa l'autorità della libertà, e l'imperio, che tiene di se medesima; quando volevano i Romani dar la libertà ad un servo, dopo havergli rasi i capelli, gli facevano portare il Cappello, e si facea questa cerimonia nel Tempio di una Dea creduta protettrice di quelli, che acquistavano la libertà, e la dimandavano Feronia, però si dipinge ragionevolmente co'l Cappello. Il Gatto ama molto la Libertà, e perciò gli antichi Alani, i Borgognoni, e i Severi, secondo, che scrive Metodico, lo portavano nelle loro insegne dipinto, dimostrando che, come detto animale non può comportare di essere riserrato dall'altrui forza, così essi erano impatientissimi di servitù. // Donna, che nella sinistra mano tiene una Mazza, come quella di Hercole, e nella destra mano un Cappello con lettere, *LIBERTAS AUGUSTI ET S. C.* Il, che significa Libertà acquistata per proprio valore, e virtù conforme a quello, che si è detto di sopra. Et si vede così scolpita nella Medaglia di Antonino Eliogabalo. // Donna, che nella mano destra tenga un Cappello, e per terra un Giogo rotto".

¹⁸⁷ ASVe, *Riformatori*, b. 367, lettera senza data. Segue, in allegato, la contestata fede del Grillo.

preoccupò di distribuire nella sua libreria il “Giornale de’ Letterati” e molte altre edizioni italiane come ad esempio i *Rerum italicarum scriptores* del Muratori, per cui procura in città ben tredici associati¹⁸⁸. Pur non competente in materia antiquaria, appoggiò personalmente la costruzione del Museo Lapidario partecipando alla vendita – tramite lotteria – di circa trenta quadri di proprietà Maffei¹⁸⁹. Al termine della sua carriera si cimentò anche come autore di brevi composizioni in versi, probabilmente sollecitato da tanta letteratura data alle stampe¹⁹⁰. Dallo pseudo-Longino a Jacopo Sadoletto, da Marc-Antoine Muret a Enrico Noris, da Denis Pétau a Theodore Ruinart, da Giovanni Battista Guarini a Paolo Rolli passando per Alberto Valier, Scipione Maffei, Girolamo Baruffaldi: come si vedrà, tutti ebbero un posto d’onore nella stamperia Tumermani.

L’ultimo protagonista in ordine cronologico di questa “prima generazione” tipografica fu Dionisio Ramanzini, il cui negozio a san Tomìo attraverserà indenne tutto il secolo XVIII fino a lambire l’Ottocento, quando la corporazione verrà ufficialmente soppressa. Sull’origine dell’attività vi è una lieve discordanza di date, presto risolta. Nella nota ai Riformatori del ’35 si afferma infatti che egli “prencipiò a stampare l’anno 1730”¹⁹¹, ma in un resoconto del 1756 contenente un sintetico elenco dei tipografi scaligeri, *ad vocem* “Ramanzini” leggiamo: “S. Tomio Apostolo (dal 1728), tre torchi (dopo la disgrazia dell’incendio del 1742)”¹⁹². Anche in questo caso dunque (come per Vallarsi e Tumermani) è plausibile che Dionigi abbia prima svolto l’esercizio in qualità di libraio e solo in un secondo momento abbia acquistato apposite presse mettendosi “in proprio”. Lo stesso Giuliani, che ricorda il “lavoratorio intorno al 1729 vicino a S. Tomio”¹⁹³, non entra nello specifico della questione. Ciò che maggiormente stupisce però è che risulti registrato nel libro maestro dell’Arte solo nell’ottobre del 1739, quindi circa dieci anni dopo rispetto agli esordi¹⁹⁴. Questi ultimi sembrerebbero peraltro intrecciarsi con l’epilogo del Targa; entrambi si avvalsero dell’antica marca giolitiana con la fenice, salvo modificare le iniziali della sfera¹⁹⁵. Per quanto riguarda il motto nel cartiglio, egli mantenne i due già in uso

¹⁸⁸ Si veda la lettera scritta dal veronese a Muratori il 18 maggio 1728, trascritta nell’appendice documentaria dedicata.

¹⁸⁹ In merito si rimanda al capitolo 2.2.

¹⁹⁰ Si veda la *Relazione dell’annuo Bacchanale o sia gnoccolar di Verona* del 1759, cui seguirono una seconda e una terza edizione rispettivamente nel 1763 e 1764, arricchite anche di rami.

¹⁹¹ ASVe, *Riformatori*, b. 367. Seguono diciassette titoli congedati in cinque anni; spiccano le opere di Cornelio Nepote, Appiano Alessandrino, Arriano di Nicomedia e Tucide.

¹⁹² *Ibidem*. I colleghi appartenenti all’Arte in quella data erano solamente i Merlo (senza indicazione di identità precisa), Pierantonio Berno, il già citato Francesco Zorzi, Antonio Andreoni, Giacomo Vallarsi, Dionisio Ramanzini e Agostino Carattoni.

¹⁹³ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 111.

¹⁹⁴ ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4. Il versamento di otto troni (come i Merlo) lo collocava nella fascia reddituale media.

¹⁹⁵ Prima di personalizzare l’autorevole marca, Dionisio Ramanzini utilizzò la matrice xilografica con le iniziali giolitiane, pur sottoscrivendosi libraio a S. Tomio. Solo a partire dal quarto decennio regolarizzò le lettere D.R. o, in alternativa, D. R. V. (Dionisio Ramanzini / Dionisio Ramanzini Verona o Veronese) pur continuando a mantenere, per determinate iniziative di carattere storico, la sigla G.G.

dal predecessore veronese (“*Semper eadem*” e “*De la mia morte eterna io vivo*”) cui ne aggiunse un terzo: “*morte refecta mea vivo*”¹⁹⁶.

Quando il Ramanzini fondava la sua tipografia nel centralissimo quartiere confinante con piazza Erbe, il panorama editoriale locale stava conoscendo un’ascesa qualitativa e quantitativa rispetto al primo quindicennio del secolo; nonostante la concorrenza, egli seppe ugualmente farsi strada e fu anzi in grado di dar vita a un’attività addirittura più longeva e, tutto sommato, costante nel rendimento. Nella nota del ’35 dichiara già diciassette edizioni, con una media di oltre due testi l’anno e una predilezione per gli autori antichi¹⁹⁷. Nel 1730 aveva infatti iniziato a ristampare la “Collana Istorica Greca” del Giolito (concepita dal fiorentino Tommaso Porcacchi) il cui “primo anello”, nel 1570, era stato il *Ditte Candiotto e Darete Frigio Della guerra troiana, tradotti per Tomaso Porcacchi da Castiglione Arretino*¹⁹⁸.

Alcuni titoli si distinguono per un pregevole apparato illustrativo, come l’*Erodoto Alicarnaseo* del 1733, dedicato a Carlo di Borbone (1719-1788) corredato di numerose carte geografiche e dotato, in antiporta alla prima parte, di un ritratto inciso dal Filosi su disegno di Luigi Crespi (Bologna, 1708-1779), vero e proprio *hapax* in mezzo alle centinaia di pubblicazioni visionate (**fig. 67**). Colpisce, per confronto, il ritratto del medesimo realizzato dal pittore di corte Farnese Giovanni Maria delle Piane (Genova, 1660 - Piacenza, 1745) nel 1732 (**fig. 67/a**). Per quanto riguarda l’impostazione del mezzo busto interessante appare inoltre l’accostamento con una tela ovale dello stesso Crespi, ancorabile alla metà del XVIII secolo, ove il soggetto (un non meglio identificato gentiluomo) assume una posa pressoché identica (**fig. 67/b**).

¹⁹⁶ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 365: “[...] Tutto giolitano rimane il costume ripreso dal Ramanzini, di collocare sul frontespizio una Fenice che spicca il volo verticale e una Fenice più grande che muove il volo verso un sole lateralmente raggiante, sull’ultima carta (e già vista dal Merlo più di cento anni prima)”. Lo stesso terzo motto citato è una rivisitazione del giolito ano “Vivo morte refecta mea”.

¹⁹⁷ ASVe, *Riformatori*, b. 367: “Notta di libri stampati da Dionisio Ramanzini in Verona, che precipiò a stampare l’anno 1730 sino 1735: /Cornelio Nipote volgare / Arriano di Nicomedia / Appiano Alessandrino / Novella Poesia Becelli / Civiltà francese / Risposta alla lettera del P. Segneri / Annotazione di un Pastor Arcade / Micheli Sucesion intestate / [Micheli] De Fidecomisi / [Micheli] Pratica del foro / [Micheli] Discorsi del Avvocato / Ditte Candiotto / Erodoto Alicarnaseo / Tucidide parte prima / Galia Antiquitate Maffei / Epistole Quatro Theologo morale / Wolfio Logica”. L’Appiano Alessandrino del 1730 fu catalogato anche fra le stampe di Angelo Targa (ma dichiarato proprio da quest’ultimo opera sottoscritta dal Ramanzini).

¹⁹⁸ *Storia della letteratura italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*, vol. VII, Venezia, 1796, pp. 861-862: “Questo sì ardente studio degl’Italiani nel disotterare e nell’illustrare le antichità, giovò mirabilmente all’intelligenza degli storici antichi e greci e latini, e degli altri scrittori di que’ secoli. [...] Chiunque ha una lieve tintura di erudizione letteraria, sa quanto in ciò si affaticassero gli uomini eruditi di questo secolo [...]. Qui diremo in breve di uno solo che formò il disegno di darci un’ampia raccolta di storici latini e greci recati in lingua italiana, dandole il nome di Collana greca e di Collana latina. Ei fu Tommaso Porcacchi natio di Castiglione aretino, ma trasferitosi a Venezia nel 1559, e ivi morto in casa de’ conti di Savorgano nel 1585. Unitosi ivi il Porcacchi con Gabriello Giolito [...], prese a raccogliere tutti gli storici greci, e gli altri antichi scrittori di quella nazione, che in qualche modo appartenessero alla storia, e valendosi delle traduzioni italiane, già da altri fattene, e correggendole, ove fosse bisogno, o dando ad altri uomini dotti l’incarico di tradurli, o traducendoli egli stesso, formò la Collana storica greca, divisa in dodici Anelli, aggiuntevi ancora le Gioie, cioè altri autori minori che servono d’illustrazione a’ maggiori. In tal maniera furono pubblicati in lingua italiana dal Giolito i due supposti scrittori Dite e Darete, Erodoto, Tucidide, Senofonte, Polibio, Diodoro siciliano, Dionigi alicarnaseo, Giuseppe ebreo, Plutarco, Appiano alessandrino, Arriano da Nicomedia, e Dione Cassio, che formarono i dodici Anelli della Collana, oltre gli scrittori che sotto il titolo di Gioie furono pubblicati. Pensava egli di far similmente una Collana latina, ma non ebbe tempo ad eseguire il suo disegno.” Si veda anche il recente studio A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell’Italia del XVI secolo*, Genève 2005, pp. 113-144, 460-461.

Tra i testi con tavole calcografiche usciti negli anni successivi al '35 vi sono: la *Vita del glorioso San Facio* (1736; **fig. 272**), la *S. Pontii Meropii Paulini [...] Opera* del Muratori (1736; **figg. 225-226**), le *Observationes Astronomicae* del Bianchini (con effigie del canonico, in riuso; 1737, cfr. **fig. 59**), la *Psychologia rationalis* del Wolff (ove compare, di nuovo, il rame areniano del Filosi; 1737, **fig. 58**), la *Vita di S. Anna* di padre Arcangelo da S. Nicola (1738; **fig. 274**), *Della Sifilide* del Fracastoro (1739; **fig. 348**), *Il Gonnella canti XII* del Becelli (1739; **fig. 456**), il *Polibio storico greco* (1741; **figg. 337-341**), i *Divotissimi esercizi [...] di S. Francesco di Sales*, con un'inaspettata (visto il formato) antiporta disegnata dal Balestra e incisa dall'Orsolini (1742; **fig. 279**)¹⁹⁹.

Nel 1742 i torchi dell'officina subirono una battuta d'arresto, a causa di un rovinoso incendio; l'avventura del Ramanzini sembrava destinata all'epilogo, non fosse stato per l'aiuto economico delle "pietose Monache Veronesi"²⁰⁰. A tal proposito, commenta il Giuliani:

Convien proprio dire che in questo benedetto Secolo XVIII, così fecondo di glorie letterarie in Verona, fino le buone Monachelle sentirono la potente scossa, onde furono portate non solo a favorire le Arti delle Pittura e Scultura, le quali cresceano pregio alle loro Chiese e Monasteri, ma sì ancora peculiari opere di industria e di lettere²⁰¹.

Sfortunatamente l'indicazione è troppo generica per poter riconoscere l'ordine di appartenenza delle religiose, se agostiniano, francescano, benedettino o altro. Ciò di cui abbiamo però certezza è la gravità della vicenda, che costrinse il titolare a dichiarare l'utilizzo di un sol torchio dopo il disastro²⁰². Ciononostante la ripresa fu rapida, sfociando nel 1745 (a soli tre anni dall'incendio) in tre opere illustrate di grande impegno: *La Merope. Tragedia* del Maffei, la *Storia critica delle pratiche superstiziose* di Le Brun e le *Due dissertazioni* di Giuseppe Bartoli. La carrellata di opere ornate di immagini continua per tutto il secolo tanto da vincere, "per copia di stampe, e forza di vita"²⁰³, le altre tipografie nate entro il primo trentennio del secolo. Si pensi solo agli *Elementa Matheseos* del Wolff in quattro volumi in quarto (1746-1751) o ai numerosi componimenti d'occasione. A dimostrazione dell'ottimo recupero è l'analisi degli estimi di

¹⁹⁹ I due si cimentano nel medesimo soggetto anche in un'altra stampa, purtroppo non datata (ma verosimilmente successiva), attestata dall'esemplare conservato nel Gabinetto di Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara (128 x 204 mm). Come ci informa Lione Pascoli, nel 1736 l'artista veronese aveva congedato una tavola raffigurante la *Beata Vergine e San Francesco di Sales* per la chiesa bresciana di S. Maria della Pace. La composizione dei tre testi (due incisioni e uno pittorico) è significativamente sempre diversa. Si veda G. Albricci, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 13, 1982, pp. 73-88, p. 87 n. 59. Sulla pala d'altare invece F. d'Arcais (a cura di), *Antonio Balestra*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso, 1981, pp. 107-148, p. 132 e nota 96; C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, 1957, p. 10; C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, cit., p. 61; M. Polazzo, *Antonio Balestra: pittore veronese. 1666-1740*, Verona, 1978, p. 181.

²⁰⁰ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 111: "Convien proprio dire che in questo benedetto Secolo XVIII, così fecondo di glorie letterarie in Verona, fino le buone Monachelle sentirono la potente scossa, onde furono portate non solo a favorire le Arti delle Pittura e Scultura, le quali cresceano pregio alle loro Chiese e Monasteri, ma sì ancora peculiari opere di industria e di lettere".

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² ASVe, *Riformatori*, f. 367 (nota del 9 Agosto 1744: "Ramanzini Dionigi – Verona / Ha due torcoli. Dopo l'incendio del 1742 la ora con uno solo"). In una lettera coeva (*Ibidem*) dichiarava: "[...] Tengo due torchi, ma per la sofferta mia disgrazia dell'incendio accadutomi nel 1742 non lavoro se non in parte dell'anno e faccio solo uso di un torchio con scarso lavoro". Nella nota del 1756 i torchi indicati risultano invece essere tre.

²⁰³ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 111.

Franca Maria Errico, secondo cui la posizione finanziaria all'anno 1759 si assestava su livelli medi, con imposta di 24 troni (la stessa cifra di Giannantonio Tumermani, per capirci), a fronte dei 32 del Berno e dei 60 versati dagli eredi Merlo e da Antonio Andreoni (di cui diremo)²⁰⁴. Tuttavia, solo un anno più tardi, nel 1760, la tassazione fu pressoché dimezzata (13 troni), accompagnata alla notifica di un unico torchio da rami, peraltro quasi inutilizzato²⁰⁵. La condizione economica rimase invariata almeno fino alla metà del decennio successivo, quando il valore d'estimo si abbassò temporaneamente per poi ristabilizzarsi in posizione di vantaggio sino al 1779²⁰⁶.

Il fondatore Dionisio (o Dionigi) morì nel 1785, lasciando il posto al figlio Giuseppe Ignazio, il cui nome era già apparso nel 1767 (ancorché quindicenne) per un'autorizzazione alla stampa del trattato grammaticale *Il nuovo Donato* (la prima edizione risaliva al 1738)²⁰⁷. Nella prosecuzione dell'attività paterna egli decise tuttavia di mantenere, in nota tipografica, il nome Dionigi, forse a garanzia della riconoscibilità del prodotto finale. A ciò si aggiunga che lo stesso nome egli assegnò al figlio – nato nel 1782²⁰⁸ – che si affacciò alla bottega proprio quando quest'ultima fu costretta a chiudere, insieme all'intera corporazione.

Dal 1739 (anno in cui la famiglia risulta iscritta all'Arte) al 1790 furono rilasciate ben centoventi licenze di stampa, con una media di circa tre titoli all'anno, fatta eccezione per alcune annate particolarmente produttive: nel 1739 infatti ne congedarono otto, sei nel '44, sette nel '52 e ancora sei nell''84²⁰⁹. Non mancarono prestigiose collaborazioni, come quella con il libraio e tipografo veneziano Francesco Pitteri, che sfociò nei sei volumi de *Il tesoro delle antichità sacre e profane* (1741-1750) di Agostino Calmet, tradotta in seconda edizione da Lamberto Gaetano Ponsanpieri, con privilegio decennale²¹⁰. A unire i due tipografi fu Gianfrancesco Muselli, nobile laureatosi in *utroque* e dal '24 arciprete della cattedrale scaligera, di cui è riprodotto lo stemma familiare. A lui il Ramanzini rivolse una dedica dal sapore personale, sottintendendo un

²⁰⁴ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 174-175 e riferimenti d'archivio. La proprietà della bottega di S. Tomio non era del Ramanzini, bensì degli eredi Benella Olibon, residenti in S. Maria in Organo (ASVr, *Antichi Estimi Provvisori*, Arti, fl. 862 e 863; *Ivi*, *Elenco Artigiani*, f. 913).

²⁰⁵ Nella nota inviata il 7 aprile 1767 (conservata in ASVe, *Riformatori*, f. 34) lo stampatore dichiarava tuttavia di possedere “due torchi da stampa, uno de' quali va stampando qualche libercolo per il suo Negozio, e l'altro se ne serve venendo da stampar sonetti”. Aggiunge inoltre “un Torchio da stampar Rami, ma non ne fa niun uso perché non le viene in tal genere da lavorare”.

²⁰⁶ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 175 e riferimenti all'Arte dei Cartai (regg. 4 e 5). Fino al 1776 la dadia più alta era versata dai Merlo, che però significativamente “escono di scena”, lasciando Ramanzini al primo posto per almeno quattro anni. Questo testimonia una bassissima attività degli stampatori camerale che, pur varcando il secolo, erano stati pressoché soppiantati dalla tipografia Carattoni.

²⁰⁷ *La Porta della gramatica latina per uso de' fanciulli italiani. Contiene il nuovo Donato in compendio, cioè tutto quello, che dee sapere il principiante, primacche si metta allo studio delle regole gramaticali, e a latinizzare il volgare, e a volgarizzare il latino. Fatica di Paolo Morini*, Verona, D. Ramanzini, 1738. Seguono le edizioni del '44 e la citata del '67. Per l'autorizzazione al giovane figlio Giuseppe si veda ASVe, *Riformatori*, f. 341.

²⁰⁸ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 176 e p. 181. La continuità onomastica si riscontra non solo nella marca tipografica, ma anche nelle registrazioni dei versamenti all'Arte (sia per l'estimo che per la tansa).

²⁰⁹ *Ivi*, p. 175.

²¹⁰ *Il tesoro delle antichità sacre e profane tratte da' commenti del reverendo padre don Agostino Calmet abate benedettino sopra la divina scrittura e dato in luce da Lamberto Gaetano Ponsanpieri sacerdote e patrizio lucchese. Seconda edizione ordinata, e corretta, ed accresciuta particolarmente della Biblioteca Sacra del medesimo Autore*, “in Verona per Dionisio Ramanzini Libraj o a San Tomio ed in Venezia, per Francesco Pitteri Libraj o in Marzeria”.

patrocinio, oltre che letterario, anche (e soprattutto) finanziario²¹¹. Il ruolo del veronese all'interno del “*team*” fu, con ogni probabilità, operativo, mentre il veneziano Pitteri ebbe una funzione forse più strettamente editoriale²¹². Il testo vanta una sola tavola illustrata – ripiegata all'interno del tomo secondo – incisa a Roma da Giovanni Petroschi nel 1729. Quest'ultimo fu particolarmente versato nell'allestimento delle carte geografiche, come dimostra il suo ricco *curriculum* che va dalle *Series Ptolemaeorum regum Aegypti* del 1724 (contenenti diciotto mappe messe a punto assieme a Gaetano Piccini) alle ventidue cartine della *Geografia universale del P. Buffier* (prima edizione romana nel 1775). Il nesso tra l'incisore laziale e la coppia di stampatori-editori veneti forse è da riconoscersi in Giuseppe Bianchini, le cui *Vindiciae canoniarum scripturarum vulgatæ Latinæ editionis* (Roma, Mainardi, 1740) presentavano testatine e illustrazioni incise da Pierre Giffart e Giovanni Petroschi, appunto²¹³. Non è da escludere poi, che quest'ultimo conoscesse anche lo zio di Giuseppe, Francesco, che a Roma dedicò gran parte della sua vita, morendovi nel 1729, lo stesso anno in cui Giovanni incise la mappa della terra promessa.

Concludendo, preme osservare che, oltre a una spiccata inclinazione antiquaria, la stamperia Ramanzini si contraddistinse soprattutto per le numerose opere religiose di carattere popolare (corredate di immagini votive di modesta fattura), libretti teatrali (soprattutto nella seconda metà del secolo) e qualche trattato scientifico gravitante attorno alla Società Italiana delle Scienze, detta “dei XL” (di cui si dirà). È dunque evidente come grazie a questa nuova ricettività editoriale (sostenuta principalmente dal “quartetto” Berno-Vallarsi-Tumermani-Ramanzini) la

²¹¹ *Ivi*, tomo primo, 1741, cc 2 v e 3 r: “Quel solo riflettere, che da più anni avete a petto i miei vantaggi, e la nobile e gentil vostra indole con cui tutti, e con maggior vostro diletto e piacere i più bisognosi non senza loro prò rimirar solete, inverso di me volgeste, arrossir mi faceva di essere stato sì scarso a farne pubblica dimostranza; che quasi in timor posto m'avea di non poter appò di tutti coloro, che ben sanno quanto vi deggio, e quanti sono i miei obblighi, schivar la nera tacci d'ingrato e di dimentico. Non v'ha chi non sappia, quanto Voi Monsig. Illustrissimo con generosa vostra mano, non che col saggio vostro consiglio apportando lustro ed ingrandimento alle lettere, ed alle scienze, per cui viepiù questa nostra Città illustre diviene, all'arte nostra giovato avete, e di giovar tuttavia non cessate. [...] Ricevetelo adunque in pegno del mio dovere, e di quell'alta ed inalterabile stima, che per mille capi e titoli a Voi professo, e degnatevi di continuarmi la grazie ed il patrocinio Vostro con quel medesimo amore, con cui a somma vostra laude all'altrui bisogne tuttodì pronto soccorrete, tenendo io per certo, che sotto l'ombra vostra viverrò sempre felice, [...]”.

²¹² Il *placet* dei Riformatori (datato 13 gennaio 1739) fa riferimento unicamente a “Dionisio Ramanzini Stampator di Verona” con l'obiettivo sì “concedere a lui solo, o chi averà causa da lui ad esclusione di ogni altro il Privilegio per anni dieci da intendersi principiati dal giorno del presente della stampa, e vendita del Libro medesimo tanto in detta Città di Verona, quanto in qualunque altro luogo dello Stato Nostro, [...]. Resta perciò a Stampatori tutti, Librari, ed a qualsisia altra persona così della suddetta, come di qualunque altra Città del Dominio Nostro, che causa, o facoltà non avesse da esso Dionisio Ramanzini, proibito il vendere per detti anni dieci lo stesso Libro [...], il farne seguir le ristampe in Estero Stato anche con l'abusiva Edizion di Venezia, e l'introdurle nello Stato, sotto pena della perdita degli Esemplari, e di Ducati cinquecento, da essere applicati un terzo all'Accusatore, un altro terzo al Magistrato, o Reggimento, che facesse l'esecuzione, edil rimanente al Privilegiato. Sotto le medesime pene sia pure vietato ad ognuno per li riferiti anni dieci di contrafare il Libro suddetto in qualsivoglia sua parte sotto pretesto di restituzione, correzione, aggiunta, o mutazione di titolo.”

²¹³ *Vindiciae canoniarum scripturarum vulgatæ Latinæ editionis. Seu vetera sacrorum biblicorum fragmenta juxta Græcam vulgatam, et hexapla rem, Latinam antiquam Italiam, duplicemque s. Eusebii Hieronymi translationem, nunc primum in lucem edita atque illustrata opera et studio Josephi Blanchini Veronensis*, Romæ, ex Typographia s. Michaelis, sumptibus Hieronimi Mainardi, 1740. L'autore vi lavorava dal 1739, con l'intento di controbattere sul piano filologico gli attacchi dei protestanti alla vulgata.

ventata letteraria che contraddistinse il trentennio in questione trovasse l'*humus* ideale per germogliare al meglio.

2.1.1 Tre opere, due stampatori, dodici anni: la società Berno-Vallarsi

Se è vero che l'ingresso della stampa nel XV secolo ebbe il grande merito di abbattere i costi della produzione manoscritta e miniata agevolandone la diffusione, è altrettanto vero che nel mercato editoriale dei decenni a venire lo scoglio – a volte insormontabile – per tipografi, autori ed editori coincideva proprio con le esorbitanti spese necessarie ad allestire manufatti di qualità, che tenessero cioè conto non solo della bontà e correttezza dei contenuti, ma anche della loro impaginazione. L'alternarsi armonioso di stringhe tipografiche e tavole illustrate (prima xilografiche, poi calcografiche) nelle monumentali pagine *in folio* rappresentava infatti un plusvalore che, prima di poter creare profitto per gli artefici, andava esso stesso pagato.

Riuscire a pareggiare il bilancio era talvolta impresa ardua, soprattutto se si considera l'enorme capitale da investire per imprese realizzate *ex novo*, magari munite di rami disegnati e incisi *ad hoc*²¹⁴. A fronte delle innumerevoli uscite previste, non stupisce come chi manifestasse l'intenzione di promuovere un testo (per lo più stampatori, librai o scrittori) mettessero in atto precise strategie, con l'obiettivo di coprire – almeno parzialmente – le spese sborsate. Ecco spiegata, ad esempio, l'importanza delle dediche d'apertura, ove tramite formule ossequiose (mai disinteressate) si avanzavano, più o meno velatamente, accorate proposte di scambio “oro-alloro” – come le definisce Marco Paoli – non sempre accolte nella pratica. Più articolato (sebbene identico negli obiettivi) era invece il sistema delle sottoscrizioni, finalizzato a raccogliere sicure adesioni entro un variegato pubblico di intellettuali e *amateurs*, disposti a versare cifre considerevoli in cambio di alcuni “*bonus*” editoriali (sconti, stampe di pregio, consegna a domicilio, ecc.). A queste “formule” convenzionali si aggiunge inoltre la possibilità per gli stampatori di unirsi in temporanee società dedicate alla pubblicazione di opere particolarmente impegnative, per le quali era necessario il dispiego di più forze economiche e gestionali. Si tratta di una via meno praticata che a Verona ha però nella “*join venture*” Vallarsi-Berno un degno e duraturo modello. Delle singole botteghe e delle loro curiose analogie (entrambe site in Ponte Navi, entrambe in crescita dal '18, entrambe ben posizionate nel “*ranking*” corporativo) già si è detto nel paragrafo 2.1; la documentazione d'archivio si mostra purtroppo reticente per quanto riguarda invece la ricostruzione delle dinamiche interne al consorzio. Grazie alle testimonianze librerie sappiamo tuttavia che la collaborazione professionale tra i due doveva essere di certo attiva nel 1730, in concomitanza cioè con l'uscita

²¹⁴ Utile e condivisibile è l'analisi condotta da Mario Infelise sul costo del libro nel Settecento; lo storico valuta, nell'ordine, il peso economico della gestione ordinaria di un'azienda tipografica (dall'affitto dei locali alla disponibilità di torchi e garzoni), il prezzo della carta, gli eventuali compensi all'autore, al traduttore o al redattore (nel caso in cui non vi fosse auto-finanziamento degli stessi), il tariffario di correttori e revisori di bozze nonché i pagamenti a pittori e incisori. M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 184-216.

del *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, primo ufficiale risultato che reca la dicitura: “Per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno”. Si può dunque ipotizzare che, a livello organizzativo, l’accordo tra le due tipografie sia avvenuto in una data di poco precedente.

I contenuti del testo si agganciano al lavoro del benedettino-maurino Costant (Parigi, 1693) aggiornato per volontà del Maffei con frammenti inediti, varianti e correzioni²¹⁵. In quest’occasione compare per la prima volta la bella vignetta raffigurante la personificazione di Verona e il suo fiume, delineata dal Balestra ed incisa da Heylbrouck (di cui esiste anche un disegno preparatorio, sul quale torneremo) destinata a ornare anche il frontespizio di una delle opere più rappresentative del Settecento veronese: la *Verona illustrata* (fig. 100). I due tomi *in folio* non si presentano, nel complesso, particolarmente ricchi di tavole, fatta eccezione per la monumentale antiporta (sempre firmata Balestra-Heylbrouck), qualche testata e poche iniziali.

L’*exploit* vero e proprio, per quantità di rami, artisti coinvolti e maestosità d’impianto, lo si ha invece proprio con la citata *Verona illustrata*, pubblicata in quattro parti nel 1731-32 e concepita dal marchese nei precedenti dodici anni di studio. Nel 1726, quando scrive al veneziano Bernardo De Rubeis, padre domenicano, Maffei sembrava intenzionato ad affidare la stampa a Giannantonio Tumermani, che aveva appena inaugurato la sua attività tipografica, mostrando da subito *standard* sopra la media²¹⁶. A lui infatti aveva già assegnato le *Literarum graecarum figura potestas et affectiones* (1726), l’*Istoria Diplomatica* (1727) e, infine, il trattato *De gli anfiteatri* (1728); proprio in seguito a quest’ultima fatica, per motivi “caratteriali” e – soprattutto – economici, il rapporto tra i due sembrò incrinarsi irrimediabilmente, come attestano le amare parole a lui rivolte dal marchese in una lettera indirizzata al Ballerini²¹⁷.

Col passare del tempo e in virtù degli ottimi risultati del *Sant’Ilario*, Scipione si convinse dunque di assegnare il compito alla coppia Vallarsi-Berno. Beniniteso, a sostenere materialmente il progetto furono le molteplici forme d’entrata di cui esso poté godere, in via del tutto straordinaria: si pensi solo al generoso finanziamento del cardinale Muselli con cui il marchese si era da poco riappacificato, alle numerose sottoscrizioni raccolte in tutta Italia e al buon esito

²¹⁵ *Nuovo dizionario storico ovvero Istoria in compendio di tutti gli uomini [...] dal principio del mondo sino a’ nostri giorni [...] - Composto da una società di Letterati sulla settima edizione Francese del 1789 tradotto per la prima volta in Italiano; ed in oltre corretto, notabilmente accresciuto e corredato d’un copioso Indice per materie*, 28 voll., Napoli, V. Flauto, M. Morelli, 1791-1798, vol. XIV, 1793, p. 311; P. G. Franceschini, *Manuale di patrologia*, Milano, 1919, p. 346.

²¹⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 515-516 (lettera a Bernardo De Rubeis del 10 aprile 1726): “Vorrei dopo questo poter cominciare a dargli [sott. Tumermani] un’opera principata a caso e con credenza di sbrigarmene in un mese; ma mi occupa già da otto e non ne sono alla metà. La vaghezza mi ha condotto dove non avrei creduto. Il titolo sarebbe *Verona Illustrata* [...]”.

²¹⁷ *Ivi*, I, pp. 564-566 (lettera a Girolamo Ballerini del 5 giugno 1728), pp. 564-565: “Il Tumermani misurando gli altri da sé, si crederà che d’ora innanzi, io l’abbia da perseguire, e però si prende travaglio; [...] interesse con lui non vogli più averlo assolutamente [...]; ma ch’io voglia più star esposto a sentir ogni tratto sì fatte baronate, e avere a far con un uomo, che come i ragazzi di dieci anni trova sempre di che gridare, di che ribegare, pien di sospetti indegnissimi, e ch’è il primo uomo, col quale io abbia avuto a fare al mondo, che non si fidi di me, non avendomi mai fatto questo torto né pure i miei nimici; questo, scusatemi, non è più possibile; e poiché crede ch’io l’inganni ch’io lo defraudi, ch’io cerchi il suo male, non voglio che abbia più da stare con questo affanno [...]. Nelle due lettere che m’ha scritto mi rimprovera d’avergli fatto stampare delle sciocchezze, come la Gramatica Greca, e di averlo defraudato contro l’amia coscienza ecc. e pare ch’io abbia a lui obbligazioni infinite per conto della stamperia [...]”.

della dedica “all’inclita Repubblica Veneta”. Quale compenso, sappiamo infatti che Scipione ottenne dal Senato lo *status* di “condottiero d’uomini d’arme”, con annesso vitalizio di settanta scudi l’anno²¹⁸. Interessante a tal proposito la lettera che l’autore scrisse a Michele Morosini:

Eccellenza,

I padroni grandi si riserbano alle occasioni grandi. Io ho sempre computata V. Ecc. un de’ primi tra miei angeli tutelari; ma non per questo ho voluto andar disturbando l’alte sue occupazioni con ossequi noiosi, e con suppliche frequenti. Ora però ardisco ricorrere, perché l’istanza degna è di tal protezione. Dopo dodici anni di fatica ho finalmente terminato la mia opera della Verona Illustrata [...]. Si è stampata in due modi cioè metà delle copie in quattro tomi in ottavo grande, e metà in un gran tomo in foglio. La stampa m’è costata intorno a 3.000 ducati. Ci sono 70 rami disegnati e intagliati con l’ultima eccellenza; e tutto da Veneziani o da Veronesi. [...] Io non ho mai cercato niente da’ miei studi; ma ora considerando come non ne ho mai riportato altro premio che affronti e villanie, singolarmente in Venezia, mi è nato desiderio di averne una volta qualche specie di premio, almeno qualche distinzione d’onore che risani quanto è passato [...]. Pensando qual supplica potrei fare che non riesca d’alcun aggravio all’erario pubblico, parmi che il grado di Condottiere a me ed alla mia Casa potrebbesi concedere; e mi sarebbe un gran fregio, perché dato in figura di riconoscimento, e non porterebbe pregiudizio o difficoltà veruna²¹⁹.

Inutile dire che per le sorti dell’editoria locale l’opera in questione rappresenta uno snodo imprescindibile, incarnando negli anni a venire – fino forse all’*Ittiolitologia* del Giuliani – il *non plus ultra* delle risorse veronesi.

Alla *Verona illustrata* seguì infine un’altra impresa assai ambiziosa, che tenne attivi i torchi dei due stampatori fino al 1742: si tratta degli undici tomi (ancora una volta *in folio*) del *San Girolamo*, arricchiti da nuovi documenti manoscritti emersi nel fatidico 1712. A dirigere i lavori fu questa volta Domenico Vallarsi, fratello minore di Jacopo, non senza il prezioso appoggio economico del Muselli e la consulenza intellettuale – pur a distanza – del Maffei. Il lavoro del presbitero veronese puntava a collazionare le precedenti edizioni in materia integrandole con notizie inedite ed emendando eventuali errori²²⁰. Non era dunque una semplice ristampa, ma un’operazione ben più complessa; prova ne siano gli otto anni impiegati per pubblicare l’intera sequenza dei testi (iniziata nel ’34), o meglio, dieci se consideriamo che il manifesto di propaganda era stato fatto circolare dai due tipografi già nel 1732²²¹. Il marchese si adoperò addirittura per una traduzione in francese da inserire nelle *Galliae antiquitates* (Parigi, C. Osmont, 1733)²²² e si schierò in prima fila per difendere la lunga e lenta scrittura; memore forse della criticatissima genesi del suo *Cassiodoro*, nelle *Osservazioni Letterarie* affermava infatti:

Per fare una ristampa altro non ci vuole che inchiostro, e carta; ma per far con onore una nuova edizione d’Autore antico, ci voglion uomini, che posseggano le lingue dotte, che abbiano pratica de Manuscritti, e cognizione degli antichi caratteri, e che per molta e

²¹⁸ L. Simeoni, *Gli studi storici e archeologici di Scipione Maffei* in *Studi maffeiiani*, cit., p. 733.

²¹⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 614-615 (lettera a Michele Morosini del 13 marzo 1732).

²²⁰ Si veda ad esempio il *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri*, 5 voll, Parigi, Antoine Lambin, 1693-1706. I cinque volumi *in folio* erano stati portati a termine “studio ac labore monachorum ordinis S. Benedicti, Congregatione S. Mauri”, in particolar modo grazie ai contributi dell’erudito Jean Martianay (1647-1717).

²²¹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 633-634 (lettera a Francesco Muselli del 1 febbraio 1733), p. 634.

²²² *Ibidem*. Altra importantissima vetrina fu il settimanale parigino “*Mercure de France*” che nel gennaio del ’33 dedicò all’opera veronese un articolo “promozionale” (p. 116).

fruttuosa lettura siano istruiti de' fatti, de' costumi, e delle opinioni dell'antichità [...]. Le nuove opere all'incontro, e le edizioni arricchite con nuova fatica, e saggiamente condotte, e illustrate, siccome molta utilità alle buone lettere, così molto vantaggio recano ai luoghi ove si lavorano²²³.

Tra le svariate edizioni di carattere religioso questa fu in assoluto la più apprezzata, come dimostrano la ristampa lagunare di Guglielmo Zerletti (1766-1772) e le numerose citazioni inserite da Jacques Paul Migne nella sua *Patrologia Latina* (1844-1855)²²⁴. Contribuirono per certo alla fama anche le incisioni di accompagnamento, ideate dai veronesi Balestra, Cignaroli (voll. I-III), Lenetti (IV), Perotti (V-VII; X), Gradizi (VIII-IX) e tradotte su rame dai veneziani Orsolini (voll. I-II), Filosi (III-VIII) e dal bavarese Gutwein (VIII); in particolare merita qui attenzione la vignetta frontespiziale, che costituisce una variante rispetto all'*Allegoria di Verona con l'Adige* utilizzata per entrambe le pubblicazioni in precedenza uscite dai torchi Vallarsi-Berno (cfr. **fig. 201**).

La presenza in chiusura al primo libro della marca tipografica Vallarsi, proprio nello spazio tradizionalmente riservato al *colophon*, sembra fornire un'interessante chiave di lettura in merito a un'eventuale gerarchia interna al sodalizio; è ovvio che lo sbilanciamento a favore di Jacopo va messo qui in relazione alla figura di Domenico, autore principale dell'opera. Eppure il Giuliani, che nel suo resoconto storico affronta la tipografia vallarsiana subito dopo aver delineato il profilo del Berno, estende con convinzione tale rapporto almeno al *Sant'Ilario* confermando l'idea che tra le due botteghe, una solo godesse effettivamente di credito al cospetto della comunità letteraria²²⁵. A nostro avviso il ruolo predominante di Jacopo andrebbe riconosciuto anche per la *Verona Illustrata*; da alcuni stralci di corrispondenza tra Maffei e Muselli s'intuisce infatti come lo stampatore fosse in contatto diretto con librai francesi, incaricati a diffondere la vendita dell'opera. Negli anni della permanenza parigina del marchese, quest'ultimo prese a controllare personalmente la gestione degli affari oltremontani, incappando spesso in commercianti poco trasparenti. Nell'ottobre del '33 raccontava all'amico cardinale:

Debbo ancora avvisarla di quanto passa col Montolan, scelto per disgrazia nostra da noi per corrispondente. Cominciandolo io a stringere per avere il prezzo delle Verone almeno in libri, per mandargli col bagaglio dell'Ambasciatore ha prima detto di non averne venduta nissuna. Avendo poi saputo, ch'io avevo un catalogo di 20 persone, che l'hanno presa, ha detto che ne ha venduto 13 in foglio per 25 Franchi l'una, e 4 in 8.vo per 15. So che n'ha vendute assai più, e per 30 Fr., e per 25, non per 15 [...]. Gli ho detto, che poiché è ancora soccombente per ciò che ha pagato del porto delle Verone, ch'io son pronto a dargli quanto dimanda, e a compirgli le sue spese e danni, ritirando le Verone presso di me, e liberandolo

²²³ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, Verona, J. Vallarsi, 1737, I, p. 2.

²²⁴ A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra, cit., pp. 239-240, n. 84. Un rapido accenno in una lettera scritta dal Maffei al Muselli testimonia inoltre un ampio raggio di diffusione, se è vero che già nel 1736 il libraio francese De Bure si offriva di comprarne quaranta testi (eventualmente in scambio con un "S. Gio. Grisostomo"). Si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 756-757 (lettera s.d. a Francesco Muselli).

²²⁵ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 104: "Notai alcune splendide edizioni condotte in società con esso [sott. il Berno]; parmi debito però avvertire, che le due maggiori, e più nitide, cioè il *S. Ilario*, ed il *S. Girolamo*, vengono stimate come lavoro della sua propria officina Tipografica [sott. del Vallarsi]". Si consideri inoltre che Domenico Vallarsi ebbe un ruolo importante anche nella stesura di alcune parti del *Sant'Ilario*.

da questa briga. Ha risposto che il Vallarsi le ha mandate a lui, e non a me, e che non ha dal Vallarsi tal ordine. Ecco con chi abbiamo a che fare²²⁶.

Oltre all'interessante ricostruzione dello spaccato editoriale (in cui riuscire a guadagnare era per l'autore, a volte, faccenda complicata, a causa dei mille sotterfugi messi in atto dai librai) colpisce che alla richiesta del marchese di assumersi in prima persona la responsabilità dello smercio dell'opera *in loco*, il mediatore-libraio Montolan rifiutasse categoricamente, lasciando intendere che le trattative economiche – nonché ogni tipo di disposizione – fossero decise dal tipografo veronese. Quest'ultimo peccò forse di eccesso d'intraprendenza e cattiva gestione dei rapporti, come si evince dalla furente missiva del 1735, indirizzata ancora una volta al Muselli:

Per le Verone il male è nato dal non sapere il Vallarsi cosa sia commercio, né il modo di farlo. Mandano partite di porti grossissimi senza avvisar prima, e senza convenire col corrispondente delle condizioni, e senza essere sicuri delle persone cui mandano²²⁷.

D'altro canto, il Maffei aveva mostrato in più occasioni di avere a cuore le sorti di questo “onesto, ma povero giovane, e pien di buona volontà”²²⁸ tanto da volergli affidare, già nel '25, la ciclopica *Raccolta de' concilii*, edita in seguito per i torchi del veneziano Coleti. Non mancò di sottolineare le grandi capacità e gli enormi sacrifici di Jacopo, cui il collega lasciava spesso le incombenze più onerose; a tal proposito, arrivò addirittura a suggerire – forse in modo provocatorio – il “licenziamento” del Berno, il quale aveva opposto resistenza alla dedicatoria del *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia* (indirizzata a Clemente XII)²²⁹. Al contempo si preoccupava di promuovere l'edizione, coinvolgendo da Parigi altri nobili eruditi della città atesina. Così ad esempio scriveva all'Ottolini:

La stampa si va facendo ma lentamente; la tengo occulta quanto è possibile. Data occasione vi prego con le persone che importa seminare favorevole aspettazione. [...] In vece di scrivere al nostro Em.^o Riviera, prego voi di fargli i miei divoti complimenti, e ricordargli il povero Vallarsi, che con tanto merito non ha né pur la Messa. Sappiate, che il Berno suo

²²⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 655-656 (lettera del 7 ottobre 1733 a Francesco Muselli). Lamentale sul Montolan si trovano anche *ivi*, I, pp. 636-637 (lettera del 9 febbraio a Francesco Muselli) in merito ad alcuni “furti” dei volumi del Noris; e pp. 661-662 (lettera del 10 ottobre 1733 a Francesco Muselli): “[...] Due Verone in foglio eglil truffa, asserendo, che per legge ha dovuto darle a i Ministri, il che non è vero, e ad essi le avevo bensì già donate io perché me l'avean chieste. Ha trattenuto il Noris, perché ne aspetta il supplemento, onde di questo dovrà render conto al Vallarsi. Ma il bello non sta qui. Avevo fatto pratiche per vender le Verone, quando nel farle vedere, ho trovato, che a tutte quelle in 8.vo ha tagliato via due carte con la forbice, come manifestamente si consce; e a quelle in foglio ha tagliato parimente due o tre carte, [...]”. Questa infamità non l'avrei creduta se non l'avessi veduta, e toccata con mano [...]”. *Ivi*, pp. 662-663 (lettera a Francesco Muselli del 27 ottobre 1733).

²²⁷ *Ivi*, II, pp. 728-729 (lettera del 5 luglio 1735), p. 728. Il Maffei continua rammaricandosi che per il mercato inglese non fosse stato contattato Paolo Rolli – già noto a Verona per l'edizione tumermaniana del *Paradiso Perduto* (1730) – quale mediatore. E ancora, tornava a lamentarsi del fatto che a Parigi il Montolan avesse venduto le copie *in folio* “per quel che ha voluto”, ovvero non rispettando delle possibili condizioni contrattuali.

²²⁸ *Ivi*, I, p. 455 (lettera del 12 luglio 1723 a L. A. Muratori). Nella lettera Maffei chiede appoggio al modenese per la diffusione del *Teatro italiano* in tre tomi, curato dallo stesso marchese e pubblicato dal Vallarsi; a tal proposito inviava il frontespizio dell'opera, e si raccomandava “di stornare chi volesse a fortuna intraprenderne una ristampa”.

²²⁹ *Ivi*, I, pp. 700-701 (lettera del 10 ottobre 1733 a Bertoldo Pellegrini), p. 701: “Mi è carissimo, che i Librai abbiano rimesso in voi la lor querela, che io non so veramente qual sia. Mi scrisse il Vallarsi, che Berno non volea si dedicasse al Papa: questa è pretensione da matto. Vuol fare il padrone per aver carpito fraudolentemente il privilegio in testa sua in vece della società, quando senza i nostri danari niente si sarebbe fatto. [...] Se si potesse rendere a Berno quello che ha messo fuori, che credo sia molto poco, e far noi il fatto nostro sarebbe il meglio. Egli vorrebbe una ristampa alla Veneziana con idea da puro libraro e plebea, e non comprendendo ancora il vero interesse, perché se l'edizione riuscirà qual si ha divisata, a lungo andare se ne avrà sei volte tanto di utile, e la nostra città ne avrà onor grandissimo”.

collega non ha voluto soccomber punto alla spesa della Dedicatoria, talché vien tutta a carico suo; una copia vale 50 Ducati, e ne mette all'ordine cinque che saranno 50 Tomi, per Sua Santità, la Vaticana, Sig. Card. Riviera, Sig. Card. Corsini etc. con le legature gli verrà la spesa a 400 Ducati. Vedete se si possono esentare dal dargli un beneficio di 60 scudi [...]. Se scappa quest'occasione, non avrà più niente in eterno. [...] Ma e non si ha da considerar niente l'aver fatta un'Edizione, presso la quale tutte quelle di Francia son niente! L'ottavo tomo che contiene il Cronico, vi attesto che è una meraviglia. Si vedrà, quando gli Italiani fanno, che fanno più degli altri²³⁰.

Ignorava però l'erudito che il suo interlocutore andasse frattanto screditando il suo lavoro – e quello di entrambi i Vallarsi – al cospetto di altri intellettuali (veronesi e non) in un intricato rapporto di dissimulata amicizia, antipatie e competizioni su cui torneremo più da vicino²³¹.

2.1.2 La generazione del '38: tipografie del Seminario, Carattoni e Andreoni

Attardate rispetto alla prima *tranche* di tipografie settecentesche, le botteghe di Antonio Andreoni e di Agostino Carattoni (sorta, quest'ultima, da una costola della seminariale) si affacciano sul mercato in una fase economica e culturale ben diversa rispetto al ventennio precedente. Il loro esordio avvenne infatti alla fine del quarto decennio, nel 1738, momento particolarmente denso di investimenti ben riusciti. Il quadro internazionale si stava avviando alla conclusione della guerra per la successione polacca, consacrata con il trattato di Vienna (18 novembre 1738) e Verona stava conoscendo una fase di eccitazione, sotto vari aspetti: in quei mesi stava uscendo infatti, per i torchi del Berno, l'opera postuma di Francesco Bianchini *Del Palazzo de Cesari*, capolavoro illustrato cui collaborarono artisti d'eccezione (come Franceschini, Gabuggiani, Pitteri e Rossi) mentre il collega Vallarsi congedava senza tregua il secondo e il terzo tomo delle *Ossezioni letterarie* del Maffei e il *De Paradiso* del Muratori. La “*join venture*” Vallarsi-Berno licenziava il nono volume del monumentale *Sancti Eusebii Hieronymi [...] Operum* e, ancora, Tumermani dava alla luce il *Grillo canti dieci* del Baruffaldi per il quale dichiarerà ai Riformatori – in un contenzioso contro i veneziani Bettanin e Recurti –

²³⁰ *Ivi*, II, pp. 1006-1007 (lettera del 6 aprile 1741 a O. Ottolini). Il riferimento alle cinque copie per un totale di cinquanta tomi è legato al fatto che originariamente l'opera doveva constare di dieci volumi, come si legge anche dal titolo, per esteso, *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita*. Tuttavia nel 1742 ne fu aggiunto un undicesimo.

²³¹ Il rapporto tra il conte e il marchese è ricostruibile da una serie di lettere del carteggio Ottolini conservate presso la Biblioteca capitolare di Verona, alcune delle quali pubblicate anche in G.P. Marchi, *Storia di un'amicizia rifiutata*, in “Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati”, s. VII, a. CCXLVI, 1996, vol. 6, A, pp. 91-115. Così si esprimeva ad esempio Giusto Fontanini, rivolto all'Ottolini: “Di più sappia che un tal padre *Marano* di san Mauro, che ha fatta di fresco l'edizione di san Basilio, e un supplimento a san Girolamo, darà fuori una nuova edizione di tutte le opere di questo gran santo, collazionate con più di 400 codici a penna non veduti dal primo editore Padre *Marziani*; onde vegga V. S. Ill.^{ma} l'ardire e la petulanza incredibile di cotesto pretarello [Vallarsi], che fu a Roma, in voler impegnarsi col pubblico di far egli una tale edizione, che richiede studio inesplicabile [...]. Resto molto meravigliato d'intendere da più parti, che il loro Arciprete Muselli, se non erro, sia così balzano in dilapidare i suoi danari con simili impostori, degni della frusta e non del mantenimento dell'Arciprete, avendomi detto che il Romanzo camminante [Maffei] viaggia allegramente a spese del buon Arciprete; e qui appunto si dice volgarmente di chi va mangiano alle spalle degli altri, andare arcipretando” (*ivi*, pp. 102-103).

d'aver speso più di duecento ducati²³². Diffuso e giustificato era inoltre l'entusiasmo per il progetto del Museo Lapidario che stava finalmente volgendo al termine e che avrebbe fatto della città atesina un esempio di valorizzazione ragionata del patrimonio archeologico, un vero "tesoro, che chiamerà da Paesi lontani i forastieri a vederlo"²³³. Solo sei anni prima, nel 1732, era stato per giunta inaugurato il Teatro Filarmonico (realizzato nel '29 su disegno di Francesco Bibiena) attraverso la messa in scena della *Fida Ninfa* (testo di Scipione Maffei, musiche di Antonio Vivaldi)²³⁴. Sullo sfondo di tali felici eventi che fungono da cartina tornasole per la ripresa economica e demografica di quegli anni, nascono, con una singolare coincidenza di date, tre stamperie, ridotte a due nel giro di un quindicennio.

Su istanza di Giovanni Bragadin (1699-1775) anche Verona nel 1738 venne finalmente dotata di una tipografia seminariale, ispirata all'esempio padovano del Barbarigo. L'erudito era salito al soglio episcopale nel 1733 dimostrando da subito interesse nei confronti dell'istruzione e della disciplina clericale²³⁵. A tal proposito intensificò le visite pastorali, rinvigorì gli studi e si servì di maggior rigore nella valutazione degli esami per l'ammissione agli ordini sacri, tanto da essere chiamato "emulo del Giberti"²³⁶. L'istituzione di un'officina presso la sede del collegio ecclesiastico, in contrada san Vitale, fu dunque solo la punta dell'*iceberg* di un più profondo rinnovamento. Agli occhi di sacerdoti, chierici e religiosi era infatti operazione incauta affidare la pubblicazione di importanti opere teologiche a stampatori (e correttori) estranei all'ambiente, quali erano stati fino ad allora Berno, Vallarsi, Targa, Merlo e Ramanzini. Il progetto del vescovo decollò anche grazie all'appoggio finanziario del canonico Giovan Francesco Muselli, dal Giuliani lodato quale "anima d'ogni più bella impresa letteraria dell'epoca"²³⁷. Reperito il capitale necessario per l'acquisto e l'allestimento dei torchi (due per imprimere caratteri e uno per rami), furono così predisposti alcuni locali al piano superiore del Seminario²³⁸. La direzione fu affidata, nell'ordine, a Jacopo Vallarsi, Angelo Targa e Agostino Carattoni i quali poterono imprimere i loro nomi accanto alla riconoscibile marca (ma sarebbe forse più corretto parlare di emblema) raffigurante il seminatore, accompagnata dal motto biblico "*Dabit fructum in tempore*"²³⁹. Essa compare in una significativa rosa di varianti (anche xilografiche), nei frontespizi di gran parte dei titoli (circa una cinquantina) congedati nei quindici anni a venire,

²³² ASVe, *Riformatori*, b. 367, lettera del 21 luglio 1738. Sulla disputa tra i tipografi si veda il capitolo 2.1.

²³³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 891 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 22 agosto 1739).

²³⁴ L'inaugurazione si sarebbe dovuta tenere due anni prima, nel 1730, durante il carnevale, ma fu bloccata per volontà del Tribunale degli Inquisitori. Sulla questione cfr. capitolo 2.2.3.1. È curioso peraltro notare come il 1732 sia l'anno di esordio del Teatro Argentina di Roma e del nuovo Teatro Arciducale di Mantova.

²³⁵ Sul Bragadin cfr. G. Pignatelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 13, 1971, *ad vocem*, pp. 678-680. Contestualmente alla carica episcopale (rivestita per venticinque anni), nell'aprile del 1733 fu altresì onorato del titolo di assistente al soglio pontificio. La sua carriera conobbe una svolta significativa nel 1758, quando successe a Lodovico Foscari in qualità di patriarca di Venezia.

²³⁶ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 116.

²³⁷ *Ibidem*. Si veda anche G. Pignatelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 678.

²³⁸ *Ibidem*. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 165-166 (da ASVr, *Arte Cartari*, reg. 4).

²³⁹ Salmi, I.

ora incisa dal Valesi, ora dal Filosi, ora anonima e modificata in alcuni dettagli dello sfondo e della cornice.

Tra le fatiche letterarie del nuovo laboratorio troviamo i volumi II, III, IV, V e VI delle già citate *Osservazioni letterarie* (1738-1740) stampate da Jacopo Vallarsi (che aveva impresso il primo tomo nel '37), le *Comoediae selectae* di Plauto (1739, A. Carattoni), i *Sancti Zenonis [...] sermones* (1739, A. Carattoni), la *Sancti Antonini [...] Summa Theologica* in quattro volumi *in folio* (1740, A. Carattoni) e la *Sancti Raymundi De Pennafort [...] Summa* (1744, A. Carattoni), tutte curate dai fratelli Ballerini. Dai torchi del Seminario uscirono inoltre alcune delle più belle edizioni illustrate d'antiquaria dell'epoca (assieme alla *Verona illustrata*), ovvero il *Museum veronense* del '49 e i primi due volumi dei *Numismata antiqua* di Giacomo Muselli (1750-51, A. Carattoni). Non mancarono le questioni naturalistico-tassonomiche, come i vari trattati del Segurier, tra cui citiamo le *Plantae Veronenses seu Stirpium quae in agro Veronensi reperiuntur* in due volumi corredati di tavole, usciti nel 1745 (A. Carattoni). L'assidua collaborazione di Pietro e Gerolamo Ballerini giustifica l'indirizzo patristico, teologico e agiografico; in questo senso vanno collocati anche le *Memorie storiche intorno alla vita, e morte de' SS. Sisinnio, Martirio, ed Alessandro* di Girolamo Tartarotti (1745, A. Carattoni), il *De authenticis Sacrarum Scripturarum* di Casto Innocente Ansaldi (1747, A. Carattoni), le *Meditazioni per l'acquisto del giubbileo dedotte dalla dottrina del S. Concilio di Trento* di Jacques Bénigne Bossuet (1750, A. Targa) e le *Vindiciae Romani martyrologii* (1751, A. Targa), solo per citarne alcuni.

Nonostante tale frenetica attività, “non durò questa Tipografia lunga vita”²⁴⁰; le difficoltà economiche e gestionali (incrementate dall'apertura di un “Negozio Librario per lo spaccio delle stampe”²⁴¹) portarono infatti il Bragadin a cedere l'intero laboratorio – completo di torchi, caratteri, rami e libri finiti – al suo più stretto assistente in campo tipografico, ovvero il Carattoni. La vendita avvenne il 26 gennaio 1752, come già indicava il Giuliani basandosi su una scrittura privata dell'archivio seminariale²⁴². L'acquirente subentrava alle seguenti vantaggiose condizioni (fin “troppo generose”²⁴³ scriveva lo stesso canonico): dei 4.000 ducati pattuiti, egli ne avrebbe pagati 2.500 entro l'anno, accreditando i rimanenti 1.500 “in tanti libri, da essere consegnati in dieci anni”²⁴⁴. Anche trascorso tale periodo, Agostino era tenuto a corrispondere annualmente un valore librario di 25 ducati; a fungere da garante/mallevadore era il solerte Monsignor Muselli²⁴⁵. Così facendo si ponevano le basi per una decorosa biblioteca, a conferma

²⁴⁰ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 117.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ivi*, pp. 117-118: “Un autentico documento de' 26 Gennaio 1752, che mi fu dato leggere, e sta nell'Archivio del Seminario, mi fa conoscere, come tornando peravventura troppo grave l'amministrazione di quell'azienda, cui s'era aggiunto un Negozio Librario per lo spaccio delle stampe, Mons. Bragadino cedeva al Sig. Agostino Carattoni, della Contrada di S. Quirico, tutto intero il capitale di ragione del Ven. Seminario di questa città, il quale sin ora è stato diretto sotto la Dita del Sig. Angelo Targa; cioè libri, e stampe, che esistono nella Botega a S. Anastasia, quanto era ne' Magazzini del Seminario: con tutti li caratteri della Stamperia, esistenti nel luogo della medesima nel Seminario istesso, e li tre Torchi, due da imprimere caratteri, ed uno da imprimir rami: così le casse de' caratteri, e fregi, e rami ancora che vi fossero, ecc. ecc.” [corsivo nel testo].

²⁴³ *Ivi*, p. 118.

²⁴⁴ *Ibidem*. La citazione è ripresa dalla scrittura privata.

²⁴⁵ *Ibidem*.

della programmatica lungimiranza del vescovo veronese; di ogni titolo pubblicato dal Carattoni (che continuò a sottoscrivere “Stampator Vescovile”) la costituenda “libreria” avrebbe dovuto infatti possedere una copia gratuita²⁴⁶.

Ma chi era Agostino Carattoni le cui sorti professionali s'intrecciarono così saldamente con il Seminario veronese? L'esordio si colloca nel 1738 quando, in seguito al superamento della prova, il suo nome venne registrato nell'Arte tra gli “aggiunti librai e tipografi” assieme all'indicazione “per la stamperia del Seminario”²⁴⁷. L'effettivo pagamento d'entrata tardò di un paio d'anni, essendo infatti notificato solo il 15 luglio 1740. In quel periodo egli risultava già avere “compagnia col Seminario Vescovile”²⁴⁸, tenendo due torchi. Questo fatto potrebbe spiegare l'assenza – per il primo biennio – di cariche di rappresentanza all'interno della corporazione, concesse, come detto, solamente ai cartai. La collaborazione con la tipografia del Bragadin iniziò a pieno regime solo dal 1739 come dimostrano i testi usciti in quell'anno: la *Relazione autentica d'una instantanea guarigione, seguita per intercessione di san Luigi Gonzaga [...]*, i *Capitoli del monte della morte* (con dedica al Bragadin e un'interessante, ancorché impacciata, antiporta siglata. **Fig. 68**) i già citati *Sancti Zenonis Episcopi Veronensis Sermones* e le *M. Aciui Plauti Comoediae selectae ad usum academicorum*. Fino al 1740 – data dell'ultimo tomo delle *Osservazioni letterarie* – il Carattoni condivideva il proprio ruolo “alle dipendenze” dell'istituto con il più esperto Vallarsi. Da quel momento in poi, fatta eccezione per il periodo 1750-1751 – appannaggio del Targa²⁴⁹ – egli detenne una sorta di esclusiva che lo portò nel 1752 a rilevarne la completa proprietà (alle condizioni sopra indicate) proseguendo il mestiere di stampatore, attraverso gli eredi, fino al secolo successivo.

Nel corso della sua carriera Agostino incappò talvolta in impasse burocratiche (legate agli attestati di stampa) e polemiche religiose che seppe tuttavia aggirare abilmente. Nel 1740, con toponimo *Hostiliae* pubblicò, sempre su istanza del Bragadin, la *Jo. Matthaei Giberti [...] Opera “editio altera auctior, et emendatior”*²⁵⁰. L'attestato era stato concesso dal pubblico revisore, padre Carlo Lodoli²⁵¹; si trattava in sostanza di una ristampa della *princeps* balleriniana uscita sette anni prima per i torchi del Berno. Colpisce la fedele “ricomposizione” dell'originale dedica al vescovo di Verona, datata “*pridie Idus Junias Anni MDCCXXXIIP*”, ovvero 12 giugno 1733 (Bragadin era stato eletto il 2 marzo dello stesso anno). Eppure, a scorrere il testo – impaginato

²⁴⁶ *Ibidem*: “[...] in cambio e segno di ossequiosa gratitudine si obbligava quel Tipografo consegnare alla Libreria del medesimo Seminario una copia di qualunque libro anderà stampato, e darla gratis”.

²⁴⁷ ASVr, Arte Cartari, reg. 4.

²⁴⁸ ASVe, Riformatori, f. 367 (anno 1744), ripreso anche in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 182.

²⁴⁹ Sulle pubblicazioni del Targa si rimanda al capitolo 2.1. Non dimentichiamo tuttavia che nel 1751 il Carattoni pubblica il primo volume dei *Numismata antiqua*, colossale opera illustrata e l'*Anti-Lucrezio* del Polignac.

²⁵⁰ *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Ecclesiasticae Disciplinae ante Tridentinam Synodum instauratoris Solertissimi Opera nunc primum collecta, et ineditis ejusdem opusculis aucta celeberrimi auctoris vita, dissertatione, variisque monumentis illustrata et sub auspiciis illustrissimi ac reverendissimi Joannis Bragadeni Veronae Episcopi edita. Editio altera auctior, et emendatior, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium, Typographum seminarii veronensis*, 1740. Sul falso luogo di stampa P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, Firenze, 2008, p. 41 n. 12 (con rif. a ASVe, Riformatori, f. 340, f. I, n. 261, cui va aggiunto f. 335, terminazione del 6 maggio 1740).

²⁵¹ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 182 (nota 25).

diversamente, pur entro il medesimo formato in quarto – si notano alcune correzioni e varianti ortografiche (“*Licetenim Tu seculo*” diventa “*Licet enim Tu saeculo*”, “*cum earumdem*” diventa “*quum earumdem*”, ecc.). Lo stesso dicasi per la premessa scritta da Pietro Ballerini e rivolta “*lector benevolo*”: a essere modificati qui sono solo la testata, l’iniziale e il finalino tipografici per i quali si utilizzarono matrici lignee “della casa”. L’allestimento dei fogli successivi assomiglia molto all’edizione del ’33, ma all’occhio attento non sfuggiranno certe sfasature, proprie di un procedimento di “ristampa modificata”²⁵². Al di là delle poche aggiunte – prevalentemente in nota – e delle modeste correzioni, è interessante notare l’inserimento di riferimenti bibliografici nei margini laterali, a guisa di glosse impresse. Per quanto riguarda l’aspetto che più da vicino ci interessa furono adoperati, grazie all’illustre mediazione del Bragadin, gli stessi rami dell’edizione Berno: dall’antiporta incisa dal veneziano Filosi su disegno del giovane Cignaroli (di cui si conserva il prezioso studio preparatorio dell’Ambrosiana²⁵³), alle iniziali parlanti “C” ed “I”, rispettivamente ornate col pastore “*moskophoros*” (simbolo del *boni pastori exemplum*²⁵⁴) e lo stemma del Giberti, fino alla vignetta – sempre del Filosi – ribattuta con lieve sfocatura e raffigurante l’ideale consacrazione dell’impresa balleriniana (**figg. 69-72**). Non si dimentichi che il volume da loro curato nel ’33 fu la prima vera monografia sul vescovo veronese, vissuto tra il 1495 e il 1543²⁵⁵. A distanza dunque di un paio di secoli i due fratelli raccolsero ogni tipo di informazione manoscritta conservata negli archivi scaligeri. Ne è prova la grandissima quantità di appunti, annotazioni,

²⁵² Alcuni dettagli compositivi provano infatti che vi fu una nuova tiratura dell’opera. Si vedano i diversi richiami a fine pagina (cfr. pp. X, XVII, XXI, XXIII, XXV, XXVII, etc.) o, più semplicemente, la maggior ampiezza dei titoli, legata all’utilizzo di un più grande *font*. Il contrasto nella dimensione dei caratteri lo si vede soprattutto nella scrittura delle litanie che chiudono il capitolo XXVI. Una diversificazione allestitiva abbastanza evidente la si ha soprattutto da p. LXI; del resto, lo stesso indice prova che il computo delle carte non è perfettamente coincidente. In taluni punti ci si accorge che a piè di pagina vengono aggiunte nuove note o aggiornate le preesistenti (cfr. a p. LXXXIV la nota (g) viene molto ampliata rispetto alla prima edizione). Non mancano altresì operazioni di correzione, anche grazie all’uso di elementi diacritici (come la parentesi quadra) di refusi che vengono in questo modo emendati (vedi pp. LXXXI-LXXXII). Balza agli occhi, nell’edizione del ’40, la totale assenza del *Proemium Bullae* che segue il capitolo XXIV del *Titulus sextus*.

²⁵³ Si veda **fig. 69/a** (cat. 3014, 17,3 x 138,8 cm). I tre volumi di disegni cignaroliani vennero fatti rilegare dal medesimo artista e furono ceduti al cantante lirico Luigi Marchesi (Milano, 1754-1829) dal fratello Giandomenico Cignaroli e dal nipote Saverio Dalla Rosa dopo il 1784 (anno dell’autenticazione autografa apposta nei tomi); passarono poi alla collezione di Gaetano Taverna, il quale li donò alla Biblioteca Ambrosiana nel 1836. Vennero tuttavia riscoperti solo nel 1959 da Franco Renzo Pesenti. Cfr. F. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in “Arte Lombarda”, IV, 1959, 1, pp. 126-130, p. 128; e R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A Critical Catalogue*, Milano-Roma, 2011, p. 158 n. 110.

²⁵⁴ Il riferimento è allo scritto di Pier Francesco Zini, *Boni pastoris exemplum ac specimen singulare ex Jo. Mathaeo Giberto episcopo expressum atque propositum*, incluso già nell’*Appendice* dell’*Opera nunc primum collecta* del Berno, pp. 253-296. L’iniziale calcografica, forse eseguita dallo stesso Filosi, era già stata utilizzata nel quarto volume dell’*Opera Omnia* del Noris (G. A. Tumermani, 1732).

²⁵⁵ Sull’operato del Giberti si veda G.B. Pighi, *Cenni storici sulla Chiesa veronese*, 2 voll., Verona, 1980-1988, vol. II, pp. 191-197. L’esigenza di una biografia del Giberti si fece sentire quasi subito dopo la sua morte (1544) tanto che il segretario del Senato decise di rivolgersi a Giovanni Della Torre, canonico del Capitolo e per diciott’anni segretario fedele di Gian Matteo (che lo aveva nominato prevosto). Questi però rifiutò l’incarico per timore di non essere all’altezza. Si vedano A. Grazioli, *Gian Matteo Giberti. Vescovo di Verona, precursore della Riforma del Concilio di Trento*, Verona, 1955, pp. 12-13; G. Zivelonghi, *La fortuna storiografica in Gian Matteo Giberti vescovo di Verona. 1524-1543*, a cura della Biblioteca Capitolare di Verona, Verona, 1989, pp. 91-95. L’unica eccezione al silenzio fu, nel XVI secolo, la sopra citata opera del Zini, da leggersi piuttosto come una commemorazione e un’esortazione rivolta al clero, senza pretese di ricostruzione storica.

carteggi conservata presso la Biblioteca civica veronese; la ricerca di inediti non si arrestò tuttavia con l'uscita dell'*Opera* e anzi, il reperimento, pochi anni dopo, di alcune nuove memorie sul vescovo fece presto maturare l'idea (mai realizzata) di una seconda ampliata edizione²⁵⁶. Tornando al contenuto della vignetta, non è da scartare l'ipotesi che i due personaggi – uno in tunica nera, l'altro con cotta bianca – ora effigiati al cospetto dello scranno episcopale, ora in piedi sulla destra, siano proprio gli eruditi curatori del volume. Il più anziano Pietro, ordinato sacerdote nel 1722, gode di una posizione di rilievo, indicando sé stesso con l'indice prima, e consegnando di persona il libro al Giberti poi. L'unica differenza tra i due testi sta nel piccolo rame frontespiziale che reca lo stemma della casata Bragadin²⁵⁷ sotto i cui auspici era stata possibile la pubblicazione: nella *princeps* a firmarne le insegne araldiche è il veneziano Filosi, che delinea (e incide) il blasone entro uno scudo ornato a volute e inglobato in un apparato a dodici nappe sotto il galero, con articolazione progressiva (uno, due, tre) propria del grado episcopale. Sette anni più tardi, la necessaria ristampa del titolo dell'opera, definita – come abbiamo ricordato – “*altera auctior, et emedatior*” rispetto alla precedente, si accompagnò a una variazione sul tema (sempre in rosso e nero): troviamo infatti una nuova vignetta, anonima (non imputabile al Filosi) con il medesimo stemma a croce sotto il cappello ecclesiastico. Il numero delle nappe tuttavia non è quantificabile con certezza (sembrerebbero otto in tutto) e dietro lo scudo sono aggiunti, in decusse, bastone pastorale e spada. Tale anomalia non deve stupire e si giustifica solo e squisitamente sul piano estetico, fatta eccezione per l'inserimento della spada. Quest'ultima infatti da un lato avvalorava l'attributo episcopale (il pastorale) posto quasi in endiadi, dall'altro ne sottolinea il potere temporale afferente in via diretta al Patriarcato di Aquileia, vero e proprio corpo politico-religioso sotto il Sacro Romano Impero, almeno fino alla bolla *Iniuncta nobis* del 1751 con cui Benedetto XIV divise infine le aree giuridiche di pertinenza veneziana (arcidiocesi di Udine) e asburgica (arcidiocesi di Gorizia).

Il richiamo al vescovo del Cinquecento era parte di un mirato progetto di auto-propaganda dello stesso Bragadin che si appellava, non a caso, a una delle personalità religiose più illustri, in quanto a portato moralizzatore e riformatore²⁵⁸. Data l'indiscussa stima nei confronti del Giberti, considerato addirittura anticipatore delle istanze del Concilio di Trento, si può pensare che il

²⁵⁶ *Ivi*, p. 13. Molte di queste memorie, raccolte in un manoscritto da Antonio Fontana, sono conservate alla Biblioteca del Seminario di Verona. Presso la Biblioteca Civica è invece consultabile (b. XIX.24) un interessante opuscolo rilegato a rustico con scritto a mano sulla coperta “Memorie per accrescimento della vita del Giberti, quando si ristampasse la terza volta”. Il fascicolo si colloca dunque in una data successiva al 1740. È curioso notare come nel retro del libricciolo siano registrate spese e ricevute di Girolamo Ballerini cui spettò, con ogni verosimiglianza calligrafica, anche la scrittura dei nuovi appunti sul vescovo. Sulla figura, meno nota, di Girolamo, fratello minore di Pietro, si veda O. Capitani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963, pp. 586-587.

²⁵⁷ V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, cit., vol. II, 1929, p. 171.

²⁵⁸ E. Concina, *Verona veneziana e rinascimentale* in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, cit., p. 320. Dopo la morte del Giberti, avvenuta nel '43, il vescovo di Verona Agostino Valier (Venezia, 1531 - Roma, 1606), proclamato nel 1565, tentò di portare avanti la “Società della Carità” attraverso un'attenta riorganizzazione che facesse della città scaligera il perno centrale dell'area terrafermana, nonché il modello indiscusso dell'applicazione tridentina, tanto da far asserire al capitano di Brescia, Domenico Priuli, che “nella Religion non credo sij città forse in tutta Italia che la superi” (ASVe, *Collegio V, Secreta*, b. 50, rela 29 settembre 1578).

falso *datum* fosse piuttosto legato alla necessità di aggirare il privilegio già concesso al Berno nel '33.

Più problematica invece, dal punto di vista delle polemiche che ne conseguirono, fu la pubblicazione nel 1740 dell'agile volumetto in sedicesimo intitolato *Dottrina cristiana breve* di Roberto Bellarmino (1544-1621). Si trattava di uno dei testi più noti del gesuita senese, composto in forma dialogica nel 1597 per assolvere a esigenze didattiche e catechistiche; fu voluto e approvato da papa Clemente VIII e divenne, nel giro di qualche decennio, uno degli scritti cristiani più famosi e tradotti²⁵⁹. A Verona solo nel XVIII secolo si registrano almeno diciassette edizioni, cui si cimentarono, con tempi e risultati diversi, i Merlo (s.d.), Pier Antonio Berno (1722), Dionisi Ramanzini (1735) e la Stamperia del Seminario – per i tipi del Carattoni e poi degli eredi (1743, 1748, 1762, 1768, 1790, 1791, 1794, 1797, 1798) – e infine i Moroni (1762, 1793, 1797). L'edizione del 1743, caldeggiata dal Bragadin, suscitò tuttavia non poco biasimo da parte del Capitolo dei canonici, i cui rapporti col vescovado erano animati da un malcelato reciproco sospetto sin dai tempi in cui, nell'813, il vescovo Ratoldo l'aveva sottoposto alla diretta giurisdizione del patriarcato di Aquileia²⁶⁰. Destarono particolare scalpore le aggiunte apposte dall'arciprete Perotti senza il benestare del capitolo (“*ac si hujus Veronensis Ecclesiae Senatus non esset*”)²⁶¹ che arrivò addirittura, in segno di rivalsa, ad emanare un decreto *Pro Doctrina Christiana* e a spedire il testo agli inquisitori romani²⁶². Ciò che soprattutto turbava parte del clero e della nobiltà laica erano le annotazioni sull'usura, condannata come “ogni minima cosa che si prenda di più del capitale prestato”²⁶³. La *querelle* coinvolse, tra gli altri, anche Scipione Maffei, che si adoperò inizialmente quale mediatore fra le parti, suggerendo al

²⁵⁹A. Mangiavacchi, *Prefazione* in R. Bellarmino *Il Catechismo. Breve dottrina cristiana e Dichiarazione della dottrina cristiana*, ristampa anastatica a cura di A. Mangiavacchi, Milano, 1941, p. XX.: “Nessun libro forse, scrisse il P. Fiacchi, eccetto il Vangelo e l'Imitazione di Cristo, ebbe mai l'onore di tante versioni come il Catechismo del Bellarmino. Si contano del piccolo Catechismo in 56 lingue, dalle più dotte alle meno conosciute”.

²⁶⁰ «*Ut canonici Sanctae Veronensis ecclesiae sint liberi in supradicta ecclesia sub iure et dominio domini patriarchae*» affermava il vescovo Ratoldo nel documento datato 16 settembre 813. Nel giugno dello stesso anno aveva concesso con atto ufficiale ai canonici una parte delle rendite. Pochi anni più tardi, un diploma redatto da Ludovico il Pio (23 giugno 820) conferma tale donazione, menzionando altresì una *Schola sacerdotum et aliorum clericorum* (da intendersi come corporazione di chierici), esistente «*antiquitus*» presso la chiesa di Santa Maria Matricolare (antico titolo della cattedrale). G. B. Pighi, *Cenni storici sulla Chiesa veronese*, cit., vol I, 1980, pp. 172-181.

²⁶¹ Ripreso in L. Simeoni, *Ricerche Maffeiiane*, Torino, 1909, p. 9. Le aggiunte sono facilmente riconoscibili grazie all'utilizzo delle virgolette. Sulla paternità del Perotti, parroco di S. Quirico, si veda *ivi*, p. 8, nota 1.

²⁶² *Ivi*, pp. 9-10 con riferimento alla lettera di Benedetto XIV al card. Tamburini, 3 ottobre 1743. Il Capitolo si era adunato il giorno 11 settembre 1743 al fine di ratificare il proprio veto e di fermare, tramite apposita legge, l'utilizzo del testo. Vennero inoltre incaricati tre canonici (Ferdinando Manuelli, Giacomo Filippo Campagna e Luigi Zini) di procedere all'annullamento (Archivio Capitolare, *Atti Capitolari*, vol. 108, seduta 11 dicembre 1743).

²⁶³ *Dottrina Cristiana breve da farsi imparare a mente [...] composta dal Card. Roberto Bellarmino [...] ristampata con aggiunte per ordine dell'Ill.^{mo} e R.^{mo} Monsignor Giovanni Bragadino Vescovi di Verona*, Verona, Stamperia del Seminario, 1743, p. 36. Pietro Ballerini riporta (ed è in questo l'unica fonte) la notizia di un tumulto avvenuto in città il 23 ottobre 1743, proprio a causa delle aggiunte bellarminiane. Si veda P. Ballerini, *La Dottrina della Chiesa Cattolica circa l'usura dichiarata e dimostrata contro le pretese della novella opera intitolata Dell'impiego del danaro libri tre*, Bologna, 1744, p. 8.

Bragadin la ristampa del testo bellarminiano nella versione senza annotazioni²⁶⁴. Data l'inaffidabilità dei contendenti, il marchese, amareggiato, confidava però all'Ottolini:

Quanto alla controversia corrente io troppo bonamente ho proposti al Vescovo due progetti, e son andato esortando qualche Canonico. Ma non trovo persuasibile né lui, né loro, onde mi cavo interamente, né metterò più parola in questo affare né per l'una parte né per l'altra: e tanto più che sento avere i Canonici spedito a Venezia, m'immagino il Campagnola, che sapete quanto sia feroce. Lasciamoli un poco battagliar fra loro, e rimettiamoci alle divine disposizioni²⁶⁵.

Quest'atteggiamento arrendevole fu tuttavia più apparente che reale: di lì a poco infatti anche Maffei partecipò alla questione esponendosi non poco col suo *Dell'impiego del danaro libri tre*, che lo intrappolò infine nelle maglie della censura. Benché l'autore abbia sempre negato di voler opporsi alla *Dottrina Cristiana* (leggasi: al vescovo Bragadin) desiderando piuttosto controbattere alle *Praelectiones* balleriniane inserite nel *Sancti Antonini [...] Summa Theologica* (Tipografia del Seminario, 1740), la sua presa di posizione appare stranamente coincidente con l'incriminata edizione del Bellarmino²⁶⁶.

Il Capitolo nel frattempo, dopo aver esposto le proprie rimozioni nell'Urbe, era arrivato a perorare la causa direttamente in laguna attraverso una severa missiva oggi conservata tra le carte di pertinenza Dionisi Piomarta presso l'Archivio scaligero. In essa leggiamo:

Nel passato anno di stampa del Seminario di Verona si vide comparire sotto nome del Bellarmino altra Dottrina Christiana ben tre volte variata da esse come Dottrina della Chiesa Veronese insegnata. Le omissioni e le aggiunte hanno difformato l'antico Bellarmino, et hanno messo tutto quel Popolo in una tal confusione che gli sembra levata l'uniformità e sicurezza della Dottrina Apostolica. // Il Capitolo dei Canonici di Verona, senza notizia del quale tutto è stato operato [...] si trova [...] in necessità di rivolgersi alla Maestà del suo Principe, et Autorità provveda alla tranquillità di questa città²⁶⁷.

La diatriba in questione non era altro che la punta di un *iceberg* profondo che di tanto in tanto soleva riaffiorare in superficie: già nel '42 infatti vi erano state tensioni in seguito alla celebrazione di una messa durante il giorno di Sant'Anna (26 luglio) presso San Paolo di Campo

²⁶⁴ A tal proposito si veda la lettera che il Maffei scrisse al conte Ottolini: "[...] Aggiunsi un progetto che mi venne in mente; ed era questo. Che Mons.re facesse fare una ristampa della vecchia, premettendo, che se a qualcuno riuscisse grave il servirsi della nuova [...] si lascia in libertà di servirsi della più breve, essendo libero il valersi dell'una o dell'altra. In questo modo non si dà nessuna taccia alla nuova, né a gli autori suoi, essa resta in vigore, e solamente si permette anche l'altra, che non può proibirsi mai in buona coscienza. Mons.re mi ha risposto furiosamente e dice ch'io proteggerò, e promuovo lo scisma. Pro bono etc. ho dissimulato, e finto di non l'aver ricevuta; e ho rescritto proponendogli un altro mezzo termine. Che sia abolito, e lacerato il Decreto, ma che in corrispondenza d'un sì gran passo faccia anch'egli qualche cosa. Gli ho proposto se avesse difficoltà, lasciando per ben date tutte le moltissime date fuori, a chi venisse d'ora innanzi a dimandarne, si risponda, che non ve n'è più, e che si stamperà ancora. Son certo che rifiuterà anche questo; dopo di che io non moverò più parola in questo fatto, essendo forzato a venir nell'opinione, ch'ora si va facendo comune, che quel dignissimo Signore pativa degli oscuri intervalli, e sia un poco offeso". S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp.1059-1060 (lettera a Ottolino Ottolini, s.d. (1743)).

²⁶⁵ *Ivi*, lettera n. 997 a Ottolino Ottolini [16 novembre 1743], pp. 1089-1090.

²⁶⁶ S. Maffei, *Dell'impiego del danaro libri tre alla Santità di Nostro Signore Papa Benedetto decimoquarto*, Verona, G. Tumermani, 1744. Sulle motivazioni che spinsero l'autore a compilare il testo in tempi ristretti si veda L. Simeoni, *Ricerche Maffeiiane*, cit., pp. 10-13. Al Contarini egli dichiarava di essere stato incaricato dai Provveditori della città a confutare la prelezione sull'usura scritta dai Ballerini in un delicato momento politico in cui la città aveva preso a prestito seimila ducati da alcuni banchieri genovesi. Tuttavia non si spiega come mai egli sottolinei in più frangenti la rapidità della scrittura del trattato, dato che il *Sancti Antonini* è di almeno tre anni prima.

²⁶⁷ ASVr, *Dionisi Piomarta, Controversia sulla "Dottrina Christiana" mossasi sotto Mons. Bragadino*, f. 1567, ripreso in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 184-185.

Marzio da parte del vescovo senza il consenso dei canonici²⁶⁸. Fu il Bragadin, infine, ad averla vinta, grazie all'intervento del capitano e podestà scaligero Carlo Barziza che, nel dicembre dello stesso anno, costrinse il Capitolo a ritirare la dura condanna verbalizzata nel decreto²⁶⁹.

Al contrario di quanto si possa pensare, tutto ciò non ebbe alcuna “ricaduta d'immagine” sul Carattoni, il quale, lungi dal manifestare proprie velleità editoriali, si limitava a svolgere mansioni tipografiche su commissione altrui abbracciando parallelamente la nuova nomina di cartai (1740) tramite cui poté finalmente accedere a cariche di rappresentanza²⁷⁰. Sembra tuttavia che egli disponesse di un'autonoma piccola bottega sulla Via Nuova (all'insegna dell'oliva), come dimostrerebbero le indicazioni tipografiche in calce ad alcuni frontespizi pubblicati tra il 1750 e il 1751²⁷¹. La vera svolta professionale, come anticipato, si colloca però nel 1752, quando Agostino, esercitando una sorta di diritto di prelazione, rilevò la stamperia seminareale con annessa libreria di corso Sant'Anastasia, che gestirà personalmente fino al 1764. Non è un caso che il periodo coincida con il delicato momento della soppressione del patriarcato di Aquileia (stabilito con decreto papale nel luglio del '51) e la conseguente costituzione degli arcivescovadi di Gorizia e di Udine (cui Verona fu sottoposta). Nel biennio a seguire il Bragadin trascurò infatti la gestione della stamperia per orientare i propri impegni verso l'annosa vertenza del Capitolo scaligero, che, già dipendente dal patriarca aquileiese, sarebbe finalmente dovuto passare alla giurisdizione episcopale²⁷². Il che avvenne solo nel marzo del '56 tramite bolla ufficiale sottoscritta da papa Benedetto XIV, dopo un lustro di battaglieri attacchi a suon di penna. Di lì a poco, nel 1759, il Bragadin sarebbe stato nominato Patriarca di Venezia. Il Carattoni, trovandosi nel mezzo di questi rivolgimenti, seppe ben sfruttare la situazione; la sua però fu un'indipendenza parziale, dal momento che – come ribadito più volte – egli continuò a

²⁶⁸ Sugli antefatti del contrasto L. Simeoni, *Ricerche Maffeiiane*, cit., p. 10.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 185 (e nota 29): “[...] fu nominato Ragioniere nel 1740, '42 e '56, Massaro nel '52 e Gastaldo nel '58. Sembra che nei primi anni svolgesse il mestiere di cartai in qualità di “lavorante” e, sebbene questo richiami una parallela attività del Seminario veronese, per il momento non accertata, non è dato sapere il nome della bottega dove prestava servizio, versando comunque per l'iscrizione all'Arte la modica cifra di otto troni nel '45, già salita l'anno dopo intorno ai diciotto, e mantenendo quei valori per circa un quinquennio”.

²⁷¹ Si vedano ad esempio S. Maffei, *Arte magica dileguata lettera del signor marchese Maffei al padre Innocente Ansaldo dell'ordine de' predicatori. Seconda edizione*, Verona, A. Carattoni, 1750; id., *Inscrizione greca esaminata dal Signor Marchese Maffei*, Verona, A. Carattoni, 1750; J. Muselli, *Numismata antiqua*, 3 voll., Verona, A. Carattoni 1750-1751, S. Maffei, *Replica del marchese Scipione Maffei all'anonimo*, Verona, A. Carattoni, 1750; id., *Conferma delle risposte date all'anonimo impugnatore dell'Istoria teologica*, Verona, A. Carattoni, 1751; C. Le Brun, *Conferenza del signor Le Brun primo pittore del re di Francia*, Verona, A. Carattoni, 1751; G. M. Olmo, *Panegirico in onore di S. Clemente martire recitato in Lendinara, Panegirico in onore di S. Clemente martire recitato in Lendinara*, Verona, A. Carattoni, 1751; *Traduzione della vita di San Martino vescovo di Tours scritta da Sulpizio Severo*, Verona, A. Carattoni, 1751.

²⁷² La mobilitazione coinvolse uomini di chiesa e intellettuali schierati ora a favore del Bragadin (rappresentante del diritto episcopale) ora dell'arcivescovo di Udine, che si arrogava le antiche prerogative del patriarcato. In difesa del primo, tra i vari, scrissero i fratelli Ballerini (*Conferma della falsità di tre documenti pubblicati nell'Ughelli a favore del capitolo di Verona*, Verona, A. Carattoni, 1754); a sostegno del secondo invece il gesuita Lombardi (*Notizie spettanti al capitolo di Verona*, Roma, G. G. Salomoni, 1752) e il Florio (*De' privilej ed essenzone del Capitolo di Verona. Dissertazioni due*, Roma, G. G. Salomoni, 1754; *Nuova difesa di tre documenti veronesi*, Roma, G. G. Salomoni, 1755). In merito si rimanda a G. Pignatelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 13, 1971, *ad vocem*, pp. 678-680.

fregiarsi del titolo di “*Typographus Seminarii Veronensis*”, esibito con orgoglio assieme all’inconfondibile marca del seminatore. Questo aspetto incise non poco sulla scelta delle opere, il più delle volte riconducibili a contenuti di tipo religioso. Certo è che da qui in poi l’officina vive una sorta di seconda giovinezza, testimoniata dalla prolificità delle pubblicazioni e, nello specifico, delle edizioni illustrate.

Al biennio 1751-52 risale la questione dell’*Anti-Lucrezio* di Melchior de Polignac, la cui licenza era stata richiesta allo Studio padovano in contemporanea (nel 1750) da Agostino e dal collega Ramanzini; l’opera era stata pubblicata postuma a Parigi nel 1747 dai torchi delle tipografie Guerin e Le Mercier (entrambe site in via Saint-Jaques), e aveva conosciuto subito largo successo anche a Bruxelles e ad Amsterdam, circolando sia in latino che in francese. Si pensò dunque di agevolarne la diffusione nella penisola attraverso un’operazione di volgarizzamento che ancora mancava; l’idea ricevette a Verona una doppia consacrazione tipografica, dal momento che ad entrambi gli stampatori atesini vennero concesse regolari fedeli, in virtù delle due distinte trasposizioni linguistiche, affidate rispettivamente al benedettino Francesco Maria Ricci e al teatino Giampietro Bergantini. Come scrivono i Riformatori infatti, “la diversa traduzione” fa “effetto di un diverso libro”²⁷³; in realtà le edizioni si distinguono per altre macroscopiche differenze, dalla dedica (il vescovo di Brescia Angelo Maria Querini per l’uno, il procuratore Giovanni Emo per l’altro) all’apparato paratestuale, decisamente più “altisonante” nella variante carattoniana, corredata di tre ritratti (il De Polignac di Domenico Cunego, il Querini della coppia Scalvini-Zucchi e il Ricci di Gavirati e Bolzoni) (cfr. **figg. 262-264**)²⁷⁴.

È interessante notare inoltre come, nonostante l’istanza di pubblicazione rechi in ambo i casi la data 1750 – e così il *placet* nel 1752 (salvo una lieve discrepanza di mesi: aprile il Carattoni, agosto il Ramanzini) – l’anno indicato nel frontespizio dello “Stampatore del Seminario Vescovile” sia in realtà il 1751. E altrettanto significativo, alla luce degli intrecci sopra ricostruiti, è che a sottoscrivere la dedica al Prefetto della Biblioteca Vaticana sia quel Gaspare Antonio Targa, dottore in medicina ed editore di cui si è già detto, per l’ultima volta implicato negli affari della tipografia episcopale²⁷⁵.

Ben più breve è l’*iter* di Antonio Andreoni che, iniziata l’attività di libraio nel 1738²⁷⁶ – a ventitré anni – ed estesala a tipografo nel ’52, “chiuse i battenti” già nel 1759, non senza però

²⁷³ ASVe, *Riformatori*, f. 367 (vertenza del 7 ottobre 1752).

²⁷⁴ Sugli autori delle tavole si rimanda al capitolo 2.2.3. Si anticipa tuttavia, in questa sede, l’“anomalia” nella scelta dei pittori e incisori coinvolti, che ne orienta l’esecuzione in direzione bresciana (per il dedicatario) ed emiliana (per il traduttore).

²⁷⁵ *Anti-Lucrezio ovvero di Dio e della natura libri nove. Opera postuma del cardinale Melchiorre di Polignac Di latino trasportata in verso sciolto italiano da Don Francesco-Maria Ricci romano abate benedettino-casinese. Tomo primo*, Verona, Carattoni, 1751, pp. VII-XVI, p. XVI: “Un’Opera per tanti titoli a Voi cara, e per tante cagioni a Voi conveniente, io mi lusingo, che prevenendovi a favor mio, darà un’aria di merito, per così dire, alla mia persona, da comparirvi davanti, e d’essere ben accolto, e in grazia d’essa aggradito”.

²⁷⁶ In quell’anno è censito in qualità di libraio nella contrada di S. Maria Antica (uno dei quartieri a più alta concentrazione tipografica), insieme al padre Baldassarre (1678-1766), allora sessantenne; la famiglia Andreoni era infatti residente nella suddetta parrocchia almeno dal 1718 e lì vi abitò fino alla morte del capofamiglia, nel ’66. Antonio fu il secondo di sette fratelli e l’unico ad oltrepassare la metà del secolo. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 168 e relativi riferimenti d’archivio.

aver prima dato alle stampe, in quei sette anni, alcune interessanti edizioni che fungeranno da volano per la successiva generazione di stampatori.

La prima occorrenza ufficiale nel libro maestro dell'Arte risale al 1739, anno in cui il passaggio in città del duca Francesco Stefano di Lorena – diretto a Firenze per l'investitura a governatore della Toscana – aveva funto da pretesto per un generale aumento delle imposte, cui fu costretta anche la categoria dei cartai/stampatori e, di conseguenza, l'esordiente Andreoni, sebbene allora fosse solo libraio²⁷⁷. L'ingresso alla professione tipografica fu segnato da un'annata feconda: solo nel 1752 uscirono, uno dopo l'altro, *I dialoghi di Sulpizio Severo volgarizzati* da Ippolito Bevilacqua, le *Avventure d'un giovane cavaliere* – in due volumi – di Carlo Domenico Barbieri, il trattato sulla *Genesi di tutti li triangoli rettangoli numerici* di Francesco Ventretti e il *Metodo circa l'uso della purga e del salasso* di Giovanni Verardo Zeviani. È verosimile che a “rompere il ghiaccio” in modo decisivo sia però stata l'antologia in due volumi – in ottavo – delle *Poesie del sig. marchese Scipione Maffei volgari e latine parte non più raccolte, e parte non più stampate*²⁷⁸. A tal proposito non sembra accettabile la posizione del Riva, secondo cui la realizzazione a stampa dell'opera spetterebbe al Carattoni anziché all'Andreoni; la prova che lo storico adduce quale dimostrazione di un ruolo meramente editoriale da parte di Antonio è la segnatura che accompagna la marca, ovvero “Presso Antonio Andreoni libraio su la via Nuova”. In realtà tale dicitura non era affatto rara, e anzi fu condivisa dai colleghi veronesi, quali i già citati Berno (che spesso apponeva in sede frontespiziale l'indicazione “Per Pierantonio Berno Librajò nella Via de' Leoni”), Vallarsi (“Per Jacopo Vallarsi Librajò a S. Sebastian”), Tumermani (“appresso Giannalberto Tumermani, Librajò nella Via delle Foggie”) e Ramanzini (“Per Dionisio Ramanzini Librajò a San Tomio”). La stessa marca con l'ulivo e il motto latino “*non mentietur opus olivae*” – tratto dal libro del profeta Habacuc – è da attribuirsi all'Andreoni, nonostante le somiglianze con quella di Lodovico Avanzi, stampatore veneziano del Cinquecento, forse troppo amplificate dall'analisi del Riva²⁷⁹.

In poco più di un lustro egli congedò circa una cinquantina di testi; l'ultima licenza dei Riformatori reca la data 3 aprile 1759 *more veneto*, quattro mesi prima che il nostro morisse e, con lui, anche la conduzione eponima dell'officina²⁸⁰. Le edizioni illustrate uscite dalla sua bottega non furono particolarmente numerose e si affidarono per lo più ad artisti locali; è indicativo il fatto che i primi volumi abbelliti da tavole calcografiche gravitino attorno alla figura del marchese erudito. Il maffeiano *Dittico Quiriniano* sfoggiò nel 1754 alcuni rami approntati da Domenico Cunego (**fig. 73**) e puntualmente descritti dallo studioso che ne seguì da vicino

²⁷⁷ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 168 (con riferimenti in nota).

²⁷⁸ I due tomi, editi entrambi nel '52, contenevano rispettivamente le *Poesie liriche*, le *Traduzioni poetiche*, le *Poesie latine* (vol. I) e *La Merope*, *Le cerimonie*, il *Raguet*, *La fida ninfa*, il *Sansone*, lo *Zelo di Fineo* (vol. II).

²⁷⁹ F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 363. Il “travaso” e la contaminazione delle marche tipografiche era cosa tutt'altro che infrequente, come abbiamo visto, ad esempio, per il Targa o il Ramanzini. L'autore tuttavia propende per una paternità carattoniana della stessa marca usata a più riprese solo dall'Andreoni.

²⁸⁰ Non sembra infatti sia stato affiancato da nessuno dei suoi figli. Del resto, Vincenzo Annibale, l'unico erede maschio, era nato nel 1748 e nel '59 si trovava a non avere nemmeno dieci anni (Antonio ne compiva quarantacinque l'anno in cui morì). Si veda F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 168 (con riferimenti documentari in nota).

l'esecuzione manuale²⁸¹. Come spiega l'autore, il proprietario dell'eburneo dittico (il bresciano cardinal Querini, dedicatario del testo) ha infatti avuto "la singolar bontà di permettermi, che lo porti a Verona, acciocché possa farlo disegnare sotto l'occhio mio"²⁸². In quell'anno venne stampata inoltre la *Risposta universale alle opposizioni fatte all'opere del signor marchese Scipione Maffei*, scritta dal medesimo Maffei, sotto lo pseudonimo di Desiderato Pindemonte²⁸³. Il breve libello in ottavo spicca per l'impaginazione attenta e l'inserimento di immagini²⁸⁴: apre in antiporta il ritratto di Giuseppe Ignazio Filippo d'Assia-Darmstadt (1699-1768), langravio d'Assia-Darmstadt nonché principe vescovo di Augusta (**fig. 74**)²⁸⁵; seguono una vignetta frontespiziale con l'*Allegoria della verità* (**fig. 75**), una testata con il blasone del casato (**fig. 76**) e un'iniziale (**fig. 77**). In nessuno dei rami citati compare purtroppo la firma dell'autore che, almeno per le figure 75 e 76, su base stilistica, potrebbe essere il Valesi. Cunego fu di certo l'incisore più richiesto dall'Andreoni, autore di molte tavole realizzate spesso in collaborazione con Francesco Lorenzi, campione della pittura locale (assieme al rivale Cignaroli). A tal proposito si cita la bella incisione frontespiziale del testo *Sonetti e canzoni* di Filippo Rosa Morando, pubblicata nel 1755 e ristampata già l'anno seguente (cfr. **fig. 457**). La dedica agli Accademici Filarmonici si combina alla perfezione con la nuova rappresentazione dell'impresa, così lontana dalle acerbe rigidità presenti nella xilografia di medesimo soggetto (la sirena che regge l'astrolabio) spesso utilizzata dal Vallarsi (cfr. **fig. 553**)²⁸⁶. Rispetto a quest'ultima, viene

²⁸¹ Si tratta di due tavole ripiegate (il dittico e la *Tabella Iliadis*) e un finalino; il nome del Cunego si evince solo dalla riproduzione dello sportello del Querini, ma è accostabile agli altri due rami per via stilistica. S. Maffei, *Dittico Quiriniano pubblicato e considerato*, Verona, A. Andreoni, 1754, p. 4 e ss: "Ora non di libri solamente, ma d'erudite rarità d'ogni genere ricca essendo quella raccolta, cosa vi osservai fra l'altre, che mi ferì più dell'altre la fantasia, e mi risveglio vivamente l'idea, e il piacere delle più preziose anticaglie, alle quali già da gran tempo avea dato un intro addio. V. Em. ben vede, che di quella partita di superbo Dittico intendo, la quale anche a prima vista rapisce subito chiunque gusti l'antico [...]" In merito alla vignetta posta a finale leggiamo: "Lo spirito antiquario, che V. Em. mi ha rimesso nell'animo, mi ha fatto nel ritorno a Verona riosservare in Desenzano, fuor della Chiesa de' PP. Carmelitani, un'arca antica con iscrizione ch'è nel Grutero. Vedesi nell'un de' fianchi un strumento musico, quale non so che si vegga altrove, né che sia noto agli Antiquarj, che de gli stromenti hanno fatto diligente ricerca, e rassegna. È come una chitarra, ma in vece di aver sotto del manico la cassa, seguita fino al fondo quasi dell'istessa larghezza; eccone la figura. La donna pizzica le corde co' diti, o con l'unghie, all'uso moderno senza plettro".

²⁸² *Ibidem*. A p. 5 e ss. Maffei descrive il dittico ricostruendone la storia (monumento celebrativo della famiglia dei Lampadii).

²⁸³ G. P. Romagnani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 67, pp. 256-263, p. 262. L'esigenza di un'opera apologetica (e autocelebrativa) di questo tipo deriva dalle animose battaglie combattute su più fronti: dalla questione della grazia trattata nell'*Istoria teologica* del '42 alle discussioni sull'usura contro i fratelli Ballerini della metà degli anni '40, fino alla diatriba col Tartarotti in merito alla stregoneria (1749-1754). La *Risposta* edita dall'Andreoni è indicata come "tomo primo", ma in realtà non sono noti altri tomi di proseguimento.

²⁸⁴ L'opera fu stampata anche su pergamena in un numero ridotto di esemplari (cfr. BCVR, coll.: 136.4).

²⁸⁵ S. Maffei, *Risposta universale*, cit., s.n.p. L'autore si dichiara segretario del fratello; *ibidem*: "L'onore ch'io godo di Gentiluomo di Camera del Serenissimo Vostro fratello, in cui tralucono i luminosi fregi d'umanissima cortesia, e di più altre numerose prerogative, mi mise subito nella lodevole necessità di procurarmi il vostro patrocinio, e il gradimento vostra ancora. [...] Mi lusingo però, che la benigna approvazione vostra questo mio assunto riscuoterà anche per riguardo alla stima, in cui so tenete l'Opere di questo illustre, ed insigne Letterato, quali con tanta distinzione nella vostra Biblioteca volete tutte unite, e collocate [...]".

²⁸⁶ Si vedano a titolo d'esempio i *Componimenti di alcuni Accademici Filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini Podestà di Verona, e Maria Basadonna Sua Consorte*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1728. Sull'impresa e i suoi significati G. Dalla Corte, *L'istoria di Verona del sig. Girolamo Dalla Corte gentil'huomo Veronese, divisa in due parti, et in 22 libri*, Verona, G. Discepolo, 1592-1596, II (1596), pp. 717-718: "Allora mutarono i Filarmonici la loro impresa, et quella, che al presente usano levarono, la quale è una figura d'una Sirena posta nel mare, che tiene in mano una sfera materiale col motto 'Imitatur Coelorum Concentrum'".

qui aggiunto il motto latino “*Caelorum imitatur concentrum*”, a veicolare l’idea cardine secondo cui l’armonia musicale è paradigma sensibile dell’armonia celeste. Dello stesso anno sono le *Apologetiche Riflessioni* (contenente la riproduzione di una nuova epigrafe acquisita dal Museo Moscardo, sempre del Cunego)²⁸⁷ e le *Due Orazioni di S. Gregorio Nazanziano*, ornate da piccole vignette ed iniziali calcografiche imputabili al medesimo Cunego, nonostante solo la testata finale sia espressamente firmata (cfr. **figg. 266-270**)²⁸⁸. L’*exploit* vero e proprio del duetto col Lorenzi avrà la sua consacrazione soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, grazie all’interessante poema didascalico *Del Baco da seta* di Zaccaria Betti (1756), in sintonia con un gusto più compassato e pulito, su cui ci soffermeremo però, per esigenze cronologiche, nel terzo capitolo²⁸⁹.

2.2 Fermento cittadino e *renovatio* maffeiana

Le mie curiosità mi portano dove gli altri non vogliono andare; e però non vi stupite se troverete i miei giri alquanto bizzarri.

(S. Maffei, lettera del 25 ottobre 1731 a Bertoldo Pellegrini)

Il ciclo storico Maffeiano ci apparisce luminoso fuori di ogni dubbio sopra gli altri che lo precedettero, perché ricco di letteraria, e quindi *Tipografica* messe [...]. Le stampe che Verona produsse in quel ciclo dimostrano ben chiaro, quant’egli abbia contribuito a suscitare ogni maniera di buoni studi in Verona: e dato quindi gagliardo impulso anche all’*Arte Tipografica*.

(G. B .C. Giuliani, *Della tipografia veronese*)

Da un lato Maffei e la sua città; dall’altro Verona e il suo intellettuale più appassionato. Qualunque sia la prospettiva adottata, focalizzata sul singolo o ampliata al contesto dell’epoca, emergerà sempre in maniera nitida il solido legame tra i due poli di questa endiadi, tanto da arrivare a condividere l’assioma proposto dal Benzoni, secondo il quale “visitare Verona significa conoscere Maffei”, da cui si desume, pertanto, che “se egli è veronese, questa [...] è

²⁸⁷ G.G. Dionisi, *Apologetiche riflessioni sopra del fundamental privilegio a' canonici di Verona concesso dal Vescovo Ratoldo L'Anno 813 .24. Giugno, fatto da loro incidere sopra d'un rame, e pubblicato in un gran foglio*, Verona, A. Andreoni, 1755, p. 49. Il rilievo non è infatti presente nel *Museo Moscardo* del 1672 ed è inciso da Domenico Cunego.

²⁸⁸ *Due Orazioni di S. Gregorio Nazanziano volgarizzate*, Verona, A. Andreoni, 1755, p. 53: l’indicazione “Cunego s.” indica che l’incisore veronese molto probabilmente provvide anche all’ideazione del piccolo rame, che rappresenta un sintetico scorcio paesaggistico.

²⁸⁹ A margine della produzione più squisitamente letteraria, è interessante notare come anche all’interno di almanacchi e lunari, di formato ridotto ed impaginazione dimessa, egli non rinunciasse talvolta all’inserimento di tavole di buona esecuzione; si veda in merito l’antiporta de *Il lunista confuso*, nelle edizioni del 1757 (**fig. 77 bis**) e del 1759 (cfr. **fig. 869/b**).

maffeiana”²⁹⁰. Beninteso (e sembra quasi inutile specificarlo) il marchese non esaurisce da solo l’intelligenza scaligera del Settecento, che anzi vanta personalità brillanti e preparate, ma svolge per certo un ruolo centrale, fungendo da cardine rispetto alle svariate traiettorie della produzione culturale del tempo. Non c’è ambito in cui egli non si sia cimentato, talvolta supportato da un’approfondita conoscenza della materia, talvolta semplicemente spinto dall’istinto o da “voracità” gnoseologica. Fu entusiasta promotore di iniziative (persino architettoniche) e studioso compulsivo, al punto da non riuscire a portare sempre a termine le ricerche intraprese; ne era lui stesso consapevole, come si evince da alcune dichiarazioni dal sapore apologetico:

Ho sempre avuto la mente in troppe cose diverse distratta, onde se qualche sbaglio ho preso, merito scusa e tanto più che non è di faccende tali la mia vocazione²⁹¹.

Al contrario di quanto si possa pensare, Verona non fu mai il suo unico orizzonte di riferimento. Sin dalla giovane età, la città scaligera sembrò quasi andargli stretta, preferendo egli confrontarsi con coordinate europee; eppure essa costituì un perno costante d’indagine, anche quando il suo osservatorio era a chilometri di distanza.

Il presente capitolo intende proseguire e sviluppare – da un punto di vista cronologico – le vicende esposte nel paragrafo 1.3, interrotto per esigenze storiche al 1717; se lì si sono analizzate le caratteristiche della formazione, le matrici estetiche e letterarie, nonché i momenti salienti della sua affermazione sociale (culminati nel biennio 1712-1713), qui verranno invece prese in considerazione le concrete conseguenze, dilazionate negli anni, di tali gloriosi primordi, focalizzando l’attenzione sia sull’editoria (che dagli anni ’20 conosce un vero “boom”), sia su una serie di eterogenee iniziative che a lui fecero capo e che attorno a lui graviteranno fino al fatidico 1755, anno della morte.

La sterminata bibliografia dedicatagli nel tempo sembrerebbe eleggerlo a solitario paladino di Verona; e qualcosa di vero c’è in quest’immagine. Letterato, poeta arcadico, uomo di teatro negli anni giovanili; appassionato erudito con lungimiranti intuizioni urbanistiche nella fase matura; indefesso scrittore oggetto delle polemiche sull’impiego del denaro e sull’arte magica nell’ultimo periodo. L’innata sua capacità di rinnovare, e per certi versi scardinare, lo stallo intellettuale, mettendo in moto una catena di reazioni e relazioni (locali, nazionali o internazionali) è paragonabile a quei cerchi concentrici che si dispiegano attorno a un sasso gettato nell’acqua, irradiando dal centro. In questa sede ci si propone tuttavia di considerare anche i numerosi altri tasselli che hanno contribuito – forse in misura minore, a volte in modo più settoriale o comunque in connessione al Maffei – a reidratare il suolo veronese. Nondimeno, giunti alla fine del capitolo sarà probabilmente forte la tentazione, per il lettore, di invertire i due sintagmi del titolo, anteponendo gli interventi coordinati dal marchese al rinnovamento generale che investì su più fronti la città.

²⁹⁰ G. Benzoni, *Scipione Maffei e il mondo delle Accademie*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., p. 241.

²⁹¹ S. Maffei, *Relazione della Libreria di Torino al Signor Apostolo Zeno*, in *Rime e prose del Sig. Marchese Scipione Maffei. Parte raccolte da varj libri, e parte non più stampate*, Venezia, S. Coleti, 1719, p. 213.

Lo si era dunque lasciato all'indomani della scoperta dei codici capitolari, avvenuta non senza il prezioso aiuto dell'abate Carinelli; questo evento schiuse un serbatoio ricchissimo su cui dirottare le future ricerche, per lo più di natura ecclesiastica. I primi concreti risultati tuttavia tardarono ad arrivare, a causa di alcune incertezze linguistiche (per le quali si rivolse al Bacchini) e dei molteplici impegni – letterari e non – condotti in contemporanea. Già si è detto di *Merope* e, pur *en passant*, dei due “pareri” sulle riorganizzazioni universitarie di Padova e Torino. Le occupazioni del marchese allo scadere del secondo decennio furono però anche altre. Non si dimentichi infatti che fu proprio lui ad accogliere nel palazzo di famiglia in via Pietro Incarnario (oggi stradone Maffei) Federico IV re di Danimarca, nel 1708²⁹²; allo stesso modo, non fu estraneo alle onoranze occorse, in quello stesso anno, per la principessa Elisabetta Cristina di Wolfenbüttel, futura sposa del re di Spagna Carlo III²⁹³. La stessa ospitalità riservò al Principe Elettore di Baviera durante il breve soggiorno in riva all'Adige, tra il dicembre 1715 e il gennaio 1716²⁹⁴. Ma fu forse la presenza di Carlo Alberto di Baviera, nel 1716, a confermare – e amplificare – tale ruolo di “rappresentanza”, proprio di chi poteva unire alla disponibilità economica solidi intrecci politici, buon gusto, abilità oratoria e indiscutibile carisma²⁹⁵.

Date queste premesse era per certi versi inevitabile che il nostro rivestisse delle cariche ufficiali; ciò avvenne nel primo semestre del 1718, quando fu nominato Provveditore di Comune²⁹⁶; il suo *cursus* tuttavia s'interruppe quasi subito, preferendo egli occuparsi di politica da privato cittadino. Eppure, guardando ai contenuti esposti nel *Discorso al Consiglio Comunale* (tenuto appunto nel '18) e alle multiformi iniziative promosse in seguito, si comprende bene come, a prescindere dagli incarichi istituzionali, Scipione perseguisse con tenacia precisi

²⁹² I. Pindemonte, *Elogio del marchese Scipione Maffei*, Verona, eredi Moroni, 1784, p. 28.

²⁹³ S. Maffei, *Relazione storica del ricevimento e passaggio per lo Stato Veneto e particolarmente pel veronese della principessa Elisabetta Cristina di Wolfenbüttel che andava sposa a Carlo III arciduca d'Austria re di Spagna nel 1708*, a cura di G. B. C. Giuliani, Verona, 1873. L'accoglienza fu gestita dalla sola Verona, in quanto Venezia aveva già riconosciuto come monarca Filippo d'Angiò e temeva dunque ripercussioni diplomatiche. La città marciava assegnò dunque il compito di ricevere la principessa al Provveditore di Terraferma con l'aiuto di vari magistrati e funzionari locali, tra cui i conti Allegri e Rambaldo (cognato di Scipione), e i marchesi Dionigi e Maffei. Si veda anche G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 263-265. P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, in P. P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, cit., vol. I, pp. 5-86, pp. 35-36.

²⁹⁴ L'evento viene raccontato sotto forma di lettera al vicentino Biagio Ghedini da F. Trecio nella *Relazione del passaggio per Verona del Serenissimo Principe Elettore di Baviera*, Verona, fratelli Merlo, 1716; e inoltre in I. Pindemonte, *Elogio del marchese Scipione Maffei*, Verona, eredi Moroni, 1784, pp. 27-28. Un ruolo chiave fu svolto da Alessandro Maffei, luogotenente delle truppe dell'Elettore, in nome del quale era stato anche governatore della provincia di Namur.

²⁹⁵ Dal coevo resoconto del Trecio apprendiamo come nonostante la rigida stagione avesse in parte ostacolato le parate (allestite anche in arena, “*setting*” ideale per tornei cavallereschi e “corse all'anello”), l'intera nobiltà cittadina (circa ottantacinque persone) era confluita al palazzo Maffei, ove il marchese aveva predisposto una spettacolare cena con annesse danze, giacché “in occasione sì fortunata di servire un tanto Principe” non seppe “contenersi in cose ordinarie”. F. Trecio, *Relazione del passaggio per Verona del Serenissimo Principe Elettore di Baviera*, cit., p. 22. Dalla lettera al Bianchini [20 luglio 1716] pare inoltre che il Principe fosse di ritorno a Verona (nello specifico, dal Maffei) nell'estate dello stesso anno. Scrive infatti: “Ora sto allestendo la casa per il Principe di Baviera, che passerà a primi d'Agosto, col quale non lascerò di far menzione del suo merito”. Un approfondimento sugli spettacoli e le cerimonie allestite per l'occasione (con l'intervento dello scenografo Antonio Zanoni) si rimanda a P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 35-36.

²⁹⁶ G. P. Marchi, *Un italiano in Europa*, cit. p. 57 con riferimento a ASVr, *Archivio del Comune, Atti del Consiglio*, reg. 123. Si veda anche L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 682.

traguardi di carattere civile, atti a nobilitare il suolo scaligero, alcuni ottenuti in breve tempo, altri a distanza di decenni²⁹⁷. Si pensi ad esempio al progetto, caldeggiato sin dal 1711, per la creazione di una “Libreria Pubblica”, per educare “la gioventù a invaghirsi dello studio, e a lasciar l’ozio, che è fonte di tanti mali”²⁹⁸ da istituirsi – secondo il suo parere – nei pressi dell’Accademia Filarmonica, principale riferimento culturale della città. Tale convinzione lo portò a schierarsi in prima fila, donando lui stesso i propri libri e mobilitando alla causa parenti (come il cugino Bertoldo Pellegrini), amici (Apostolo Zeno²⁹⁹, Ottolino Ottolini, vari membri della stessa Filarmonica) e parte del Consiglio. Il disegno fu a un passo dal realizzarsi ma, al di là della sua riuscita – subordinata anche ad altre variabili – va riconosciuta l’estrema attualità del pensiero, bene esposto nell’arringa del 1718:

Ma bisogna intendarse cos’è una Libreria publica. L’è una coleccion de libri necessarj ad ogni professione, e ad ogni genere di studio; la qual sta aperta tre o quatro ore ogni dì, con un Custode presente, el qual a ognun che vien, sia povero o ricco, ghe deve dar i libri che l’ domanda, con comodo de lezer e de scriver a so volontà tuto quel tempo. Quanti son quei, ai quali la natura nò ha provisto d’altro patrimonio che de l’inzeño, a questi, chi è al governo è propriamente tenuto de soministrar el modo de procaciarse sostentamento e avanzamento. [...] Una Libreria equivale a çento Maestri, perché insegna tutto e chi ha inzeño no ha bisogno d’altro³⁰⁰.

L’erudizione dunque non era da intendersi quale indottrinamento fine a se stesso, bensì come vertice d’impegno sociale, ovvero fondamentale responsabilità – e manifestazione – della vita civile; principi, questi, che ispireranno anche uno dei più interessanti contributi alla collettività scaligera, vale a dire il Museo lapidario. Perché la città atesina possa davvero fregiarsi di una biblioteca pubblica bisognerà però attendere il 1792, quasi settantacinque anni dopo la proposta maffeiana, troppo moderna forse per l’orizzonte di inizio Settecento³⁰¹. Un pallido riflesso di tale

²⁹⁷ S. Maffei, *Discorso di Scipione Maffei al Consiglio Comunale di Verona in dialetto, tratto dall’autografo della Capitolare*, a cura di G. B. C. Giuliani, Verona, [1718].

²⁹⁸ *Parere sul migliore ordinamento della R. Università di Torino*, cit., p. 39. Si veda anche S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 72-73 (lettera a Ottolino Ottolini del 22 aprile 1711), p. 73: “Egli [sott. Pellegrino Bertoldo] ha cooperato assai a fare, che qui si gettino i fondamenti di una Libreria publica, quale col tempo la Città è già persuasa di andare facendo. Se avessero avuto tanto lume 20 anni fa, la libreria sarebbe quasi fatta, perché più d’uno le avrebbe lasciato i suoi libri”. *Ivi*, pp. 74-76 [lettera a O. Ottolini del 14 maggio 1711], p. 75: “Vi do nuova, che ho gettato la prima pietra d’una libreria publica, e che vi ho portato alquanti libri miei, e ne vado raccogliendo da tutti gli amici. Subito che avremo insieme qualche cumulo di libri, ho parola da quei del governo, che porteranno parte al consiglio per farvi una dote stabile annua, per mantenere un custode, e per andar comparando. Preparatevi a contribuir qualche cosa a questa prima raccolta, che è il passo più difficile”.

²⁹⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 75, nota 5 e F. Negri, *Vita di Apostolo Zeno*, Venezia, 1816, p. 107; L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 262. A lui farebbe infatti riferimento il Maffei nel *Discorso* del 1718 (p. XXI): “Saran, credo, tre anni o quatro, che su l’opportunità dei 300 ducati annui, rinunziadi dai P.P. Gesuiti, e che i dovrà impiegarse a util publico per fin de studio, me riussì a persuadere un Letterato, non dei ultimi d’Italia, a questo contrato. El donava liberamente al nostro publico la sua seltissima Libreria, che per el calcolo che un Librar ne fece, podea considerarse per un valsente de 14 mila ducati. El veniva de’ più lu stesso a servir in qualità de Bibliotecario, a condizion che per questo suo laborioso servizio ghe fusse dà un stipendio de 400 ducati, sua vita durante [...]. S’era pensà a un logo per modo de provision, s’era pensà a cavar quei 100 ducati dei più dei 300, senza agravio publico: ma la generosa proposizion fu ricevuda con tanta languideza, con tanta alienazion [...] che avutane quel Letterato notizia, el s’alienò assai più lu, e l se pentì”.

³⁰⁰ S. Maffei, *Discorso di Scipione Maffei al Consiglio Comunale di Verona in dialetto*, cit., p. XX.

³⁰¹ L’apertura ufficiale avverrà tuttavia dieci anni dopo, nel 1802. Nella “corsa” al pubblico, Verona si accoda dunque con un certo ritardo rispetto ad altre realtà italiane. Se è vero che la vicina Venezia costituisce da questo punto di vista un’eccezione (collocandosi la marciana nel XVI secolo), è altrettanto riconoscibile nel Settecento un

disegno – pur traslato nelle motivazioni e ridimensionato nella portata – si ebbe a partire dal 1725, quando, cavalcando l'onda dei nuovi codici già contesi al suo scopritore, Monsignor Francesco Muselli si adoperò per l'allestimento “*propriis expensis ac sumptibus*”³⁰² di una sala del Capitolo preposta ad accogliere non solo i prestigiosi manoscritti, ma anche altri volumi donati da eruditi veronesi³⁰³. Si pensò presto, tuttavia, che il prestigio della raccolta meritasse un più dignitoso ambiente, da approntarsi lungo un intero lato del chiostro; il progetto – con circa duemila ducati di preventivo – venne affidato all'architetto Lodovico Perini (1685-1731), figura dagli innumerevoli interessi (notaio, perito pubblico, scrittore di trattati, appassionato di storia e disegnatore) il cui nome tornerà spesso in questo paragrafo. Egli predispose una grande aula articolata su due piani collegati tra loro da una scala ovale con balausta marmorea; i lavori subirono però un primo arresto nel 1727 in seguito al rinvenimento *in situ* di antichi mosaici. Nel 1728 venne ultimato il vano superiore, ampliato in altezza a fine secolo – su indicazione del vescovo Giovanni Morosini – e successivamente modificato nel secondo dopoguerra³⁰⁴.

Se l'idea di una struttura libraria laica a disposizione di tutti, intellettuali e *amateurs*, si era di fatto arenata non potendo contare sull'appoggio dell'amministrazione locale, ben altri risultati ottenne il nuovo edificio fieristico della città, costruito avveniristicamente in muratura, scalzando la tradizione della precaria armatura lignea. Il Provveditore Maffei ripropose infatti – e accelerò – l'annosa questione della costruzione della Fiera incendiata nell'ottobre del 1712 con

collegamento tra le nuove istanze illuministiche e la promozione di istituti di carattere culturale. La biblioteca nazionale universitaria di Torino (che il Maffei conosceva da vicino) fu aperta già nel 1723 per volontà del re Vittorio Amedeo II; la Magliabecchiana e la Marucelliana di Firenze furono accessibili rispettivamente dal 1747 e dal 1752, mentre a Bologna la prima biblioteca pubblica fu quella annessa all'Istituto delle Scienze (1756). La Palatina di Parma conobbe uno scarto evidente, sotto l'egida dei Borbone, grazie alla figura di Paolo Maria Paciaudi (Torino, 1710 - Parma, 1785) che detenne il ruolo di bibliotecario dal 1761. La nazionale braidense di Milano fu inaugurata invece nel 1786, sotto la protezione dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, mentre la biblioteca napoletana “Vittorio Emanuele II”, ideata nel 1784, venne aperta al pubblico solo nel 1804 durante il regno di Ferdinando IV di Borbone. In tutti questi casi – come sarebbe stato anche per Verona – si trattava non di collezioni librerie di corte o personali dei singoli sovrani, ma di biblioteche aperte al pubblico, destinatarie del privilegio del deposito legale, dotate di opere antiche e moderne pertinenti a tutte le materie. Per un approfondimento sulle collezioni librerie pubbliche e private della Serenissima si vedano D. Raines, *Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, cit., pp. 219-235 (con bibliografia precedente) e M. Zorzi, *Biblioteche di nuova formazione a Venezia nel Settecento*, in “*Navigare nei mari dell'umano sapere*”. *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo*, cit., pp. 201-207.

³⁰² Dall'Archivio capitolare (ABCVR), documento XVI, con data 4 luglio 1725, scritto da padre Bartolomeo Campagna, ripreso in G.B. Carlo Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, cit., p. 39.

³⁰³ La sala era trattata a guisa di biblioteca, con tanto di custode e orari di accesso, “*in usum et commodum non Canonicorum modo, sed Clericorum etiam et Nobilium Veronensium, aliorumque, quibus eisdem Canonicis videbitur, litterarum praecipue Ecclesiasticarum studiosorum*”. *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ivi*, pp. 40-41 e relative note bibliografiche. G. Turrini, *La Biblioteca Capitolare di Verona*, cit., pp. 408-410; A. Sandrini, *Lodovico Perini* in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, cit., vol. II, pp. 265-274. L'allestimento di un grande salone preposto alla lettura e allo studio era altresì legato all'aumento delle donazioni librerie rivolte al capitolo dopo la felice scoperta degli antichi codici. L'ampliamento per sopraelevazione del fabbricato avvenuto nel 1782 era necessario per poter accogliere la raccolta dei volumi del vescovo Morosini, che si sommava ad altri illustri lasciti, tra cui quello di Francesco Bianchini, Scipione Maffei, Gian Francesco Muselli e Gian Giacomo Dionisi (in quel periodo bibliotecario).

grave danno per l'economia³⁰⁵. In seguito a una *querelle* interna al Consiglio, si decise di modificarne la sede: non più in piazza Bra, ma al Campo Marzio. Secondo la coeva testimonianza di Pier Zagata, una prima inaugurazione fu allestita il 28 ottobre 1721³⁰⁶, quasi a rimarcare la continuità con la precedente (distrutta quello stesso giorno, undici anni prima). L'ottima intuizione del marchese – vale a dire quella di renderla stabile, non più effimera – fu tradotta in pratica (e in parte ritoccata) grazie all'intervento dell'architetto veronese poc'anzi citato, Lodovico Perini, il cui nome ha conosciuto nel tempo una curiosa *damnatio memoriae*. Eclettico personaggio, coinvolto nei più prestigiosi edifici pubblici in costruzione tra il primo e il terzo decennio del secolo³⁰⁷, appassionato di storia locale (e di incisione), solo in tempi relativamente recenti – e grazie al cospicuo *corpus* di disegni e lettere conservato presso la Biblioteca civica di Verona – è stato possibile definire i contorni del suo apporto e ventilare altresì alcune ipotesi sulle ragioni del suo oblio, ipotesi che chiamano in causa proprio il Maffei. Già nel 1719 l'editore veneziano Coleti inseriva in appendice alle *Rime e prose* del marchese il disegno della Fiera “di muro” (nella versione definitiva) attribuito però *in toto* alla mente di Scipione, che aveva in quel frangente “sbaragliato”, come si legge nel commento all'immagine, autori dal calibro di Francesco Bibbiena³⁰⁸. In realtà le cose dovettero andare in modo leggermente diverso e prova ne sono le lettere dell'architetto a un non meglio precisato

³⁰⁵ Il rapporto tra Verona e la sua Fiera (intesa come spazio preposto allo smercio) è molto antico e sembrerebbe risalire addirittura al IX secolo. In seguito alle falcidie della peste, la città aveva chiesto l'autorizzazione ad istituire una nuova Fiera allo scopo di rimettere in moto un mercato oramai asfittico; ottenne così il via libera ai traffici due volte l'anno: dal 25 aprile al 9 maggio e dal 26 ottobre al 9 novembre. La struttura fu costruita ne giro di breve e fu operativa, in piazza Bra, già dal 1634 fino a che, il 28 ottobre 1712, un incendio distrusse *in toto* “i Casotti, o Botteghe, ch'erano di legname, inceneriti, onde molti mercanti furono ridotti a stato assai miserabile” (P. Zagata, *Cronica della città di Verona [...] supplita da G. B. Biancolini*, vol. I, parte II, Verona, D. Ramanzini, 1749, pp. 280-281). Si veda L. Moscardo, *Historia di Verona*, Verona, A. Rossi, 1668, p. 84, p. 493.

³⁰⁶ P. Zagata, *Cronica della città di Verona*, cit., pp. 280-281. Presso la Biblioteca civica di Verona si conserva una interessante acquaforte che riproduce con esattezza tutti gli ambienti della Fiera (“ingresso principale, porte d'uscita, condotto, casa di ragione, pozzi, portici, strade, piazza, botteghe, quartiere”). Il documento venne stampato nel 1722 da Pierantonio Berno, con dedica “Agl'Illustrissimi Signori / Provveditori, Consiglio de' XII, e Presidenti della Fiera, della Città di Verona”.

³⁰⁷ A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, cit., vol. I pp. 291-292 e vol. II pp. 265-274 (con ricchi riferimenti in bibliografia). All'epoca il Perini si era distinto per il progetto del Seminario vescovile, voluto e finanziato nel 1708 dal vescovo Giovan Francesco Barbarigo, ma sospeso già nel 1714 in concomitanza con il suo trasferimento nella sede episcopale di Brescia. I lavori furono ovviamente interrotti, fermandosi alla sola ala destra del complesso; lo testimonia il coevo resoconto di Bartolomeo Dal Pozzo (che propone altresì una descrizione dettagliata della prima soluzione della facciata). Non dello stesso avviso pare essere Maffei, il quale, dopo averne elogiato la “Romana magnificenza” e la “molta esattezza” preferisce attribuire l'idea a non meglio precisati architetti veneziani (per motivi di inimicizia personale), facendo calare il silenzio più totale sul suo *curriculum* professionale. Si vedano B. Dal Pozzo, *Aggiunta alle vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti veronesi*, Verona, P.A. Berno, 1718, pp. 29-30; S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., p. 168.

³⁰⁸ S. Maffei, *Rime e prose*, Venezia, N. Coleti, 1719, p. 374: “L'incendio che alquanti anni sono abbruggiò una notte tutta la Fiera di Verona, fece pensar quei mercanti alla fabrica di una Fiera di muro. [...] Molti disegni ne furono fatti. Incontrarono assai quello del Sig. Francesco Bibbiena, architetto del fu Imperator Giuseppe, e quello del Sig. Marchese Maffei. Essendosi poi conosciuto necessario applicare a sito spazioso, il Sig. Marchese riquadrò il suo disegno, ch'era bislungo, e riuscì come qui si rappresenta [...]”. A proposito del Bibbiena, non stupisce che già nel Settecento alcuni riportassero la sua paternità, come nel caso del bolognese Marcello Oretti (manoscritto B. 132 conservato presso la Biblioteca civica di Bologna, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, c. 30) e del veronese Giacomo Scherli (ms. 2033 conservato presso la Biblioteca civica di Verona, *Brevi notizie delle cose più rimarcabili di Verona*, 1751, c. 22).

“Reverend.^{mo} Sig.^{ro}”, da cui si evince che il progetto originario fosse sì del grande intellettuale, allora Provveditore, ma necessitasse da subito di alcuni accorgimenti pratici volti a smussarne l’aspetto “bislungo” e a migliorare così l’efficienza degli ambienti³⁰⁹. D’altronde – annota risentito in più punti della corrispondenza – le competenze del Maffei, “Poeta e Prosatore degno d’esser honorato et imitato”, nelle discipline matematico-ingegneristiche sono alquanto limitate, “sì come ad uno che senza esser mai stato alla guerra ad offrirsi venisse d’insegnar l’arte d’ordinar bene un’essercito [...] così inutile quell’Architetto, che prove non habia fatto non avendo mai tocco né riga né compasso”³¹⁰. A confermare gli interventi di Lodovico sono, in particolare, alcune di queste carte autografe che, oltre a contenere considerazioni sulla struttura in Campo Marzio, includono pure un interessante testo epigrafico da posizionare nell’edificio adiacente alla Fiera (anch’esso distrutto) e una manciata di ricevute di pagamenti ad essi relative³¹¹. Un’idea di come dovesse presentarsi prima di tali modifiche si trova proprio nella *Verona Illustrata*, ove l’autore, pur non attribuendosi la paternità del prospetto, non perdeva tuttavia occasione di denigrare la cattiva sua realizzazione lasciata in mano a un “capo cantiere” – mai nominato – inadeguato al ruolo³¹². Del resto, quando scriveva ciò – nel 1732 – Scipione sapeva bene che non avrebbe ricevuto obiezioni dalla controparte, visto che il Perini, poco più che quarantenne, era morto proprio l’anno innanzi. Com’è ovvio, questo silenzio giovò molto all’erudito veronese il quale, praticamente da subito, volle fregiarsi dell’intero merito con dissimulata modestia. La fabbrica della Fiera s’impose presto come moderna “cittadella mercantile”, modello cui s’ispireranno in seguito anche Crema e Bergamo³¹³. Se ne ricorderà sessant’anni dopo circa il Milizia, che nei suoi *Principi di architettura civile* non esiterà a presentarla come precoce esempio di equilibrio e razionalità³¹⁴.

Non fu certo l’unico riconoscimento che il nostro inanellò in quel torno d’anni; si pensi solo alle vicende del nuovo Teatro Filarmonico, i cui lavori, iniziati attorno al 1716 – su

³⁰⁹ Si veda BCVR, *Ludovico Perini*, b. 28 f. 6: “Il Coleti poco informato del fatto doveva dire riquadrò l’idea e non il disegno, né credo d’errare perché riquadrò il Sig.^r M.^{se} col mezzo della mia mano il disegno stesso, et in tal occasione fu mia sola idea lo scantonare gli angoli delli Casoti, riducendoli atti a ricevere aperture di Botteghe che facessero fronte alle mezze piazze opposte alle porte principali, e massime a quella rotonda di mezzo quale in centro come parte più nobile vi ridussi le otto Botteghe di argentieri; con qual ritrovato si levò il sommo disordine concepito nell’idea da riquadrarsi, che tutte dette fabbriche con angolo acuminate concorrevano al centro e così restarono dilatati spazij della piazza [...]”.

³¹⁰ Stralci di corrispondenza ripresi in N. Zanolli Gemi, *Scipione Maffei e la Fiera di Campo Marzio a Verona in Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., pp. 579-595, pp. 586-587.

³¹¹ Si tratta della “Fabbrica de’ quartieri per le Milizie”, preposta alla custodia e al mantenimento dell’ordine pubblico in Fiera. L’incisione recitava: “OPUS AD NUND. VERONAE / INCEPTUM A^o. MDCCXIX / EXPLETUM UNDIQUE / MDCXXV / MARCH. HIER^o. IONA / PRAESIDE, ATQUE AEDILE, CUR., / ET LUD.^o PERINI ARCHIT^o. / L.”. Si apprende dunque che la costruzione della Fiera, iniziata nel ’19, era già completa e funzionante al momento dell’inaugurazione, ma veniva definitivamente conclusa con l’aggiunta di altri edifici nel 1725, sempre sotto la direzione di Perini. Sulla questione rimando a A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi “neoclassici”*, I, cit., pp. 297-299 (con riferimenti d’archivio).

³¹² S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., p. 176.

³¹³ M. Brusatin, *Venezia nel Settecento. Stato Architettura Territorio*, Torino, 1980, p. 124 (con errata attribuzione al Bibiena); P. Sica, *Storia dell’urbanistica: il Settecento*, Bari, 1976, pp. 176-177.

³¹⁴ F. Milizia, *Principi di architettura civile*, 3 voll., Finale, J. de’ Rossi, 1781, vol. II, p. 321.

direzione sempre del Perini e progetto del Bibiena – erano a buon punto già nel 1718, privi forse ancora delle decorazioni pittoriche e delle attrezzature sceniche³¹⁵.

Ampio respiro caratterizzò inoltre la ragionata raccolta epigrafica confluita dal 1719-1720 (pur in via provvisoria) nel museo eponimo di piazza Bra, consacrato dagli interventi pompeiani attorno al 1745, e dal '49 dotato anche di un "catalogo" illustrato³¹⁶. Proprio quest'ultimo ci informa che il disegno originario di una pubblica collezione d'"anticaglie parlanti"³¹⁷ andrebbe collocato addirittura nel 1714, a latere della *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*, ovvero l'inventario dei manoscritti veronesi cui avrebbe voluto aggiungere, a completamento delle fonti disponibili, un *Parergon* sulle iscrizioni antiche del territorio, entrambi progetti mai portati a termine³¹⁸. La quasi totalità degli storici sembra tuttavia concorde nel posticipare almeno di un biennio l'inizio dei lavori, in base alle indicazioni contenute in alcune lettere scritte nel corso del 1716. Com'era accaduto per la biblioteca, anche in quest'occasione egli volle spartire gli oneri con altri studiosi (veronesi e non), ugualmente convinti dell'alto valore intellettuale e sociale della proposta, *in primis* gli accademici filarmonici, che si occuparono di inoltrare l'istanza ufficiale al Senato³¹⁹. Membro egli stesso dell'Accademia (dal 1701), nel 1712 aveva promosso l'acquisto di nuovi monumenti d'epoca romana da aggiungere al primo nucleo delle lapidi Nichesola, depositate per esplicita volontà dei Rettori un secolo innanzi (1612) e accomodate nel pronao della sede³²⁰. Quattro anni dopo, rivolgendosi all'amico Francesco Bianchini, scriveva:

³¹⁵ B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, cit., pp. 51-52; P. Zagata, *Cronaca della città di Verona descritta da Pier Zagata. Ampliata e supplita da Giambattista Biancolini*, 3 voll., Verona, D. Ramanzini, 1745-1749, volume II della seconda parte: *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, 1949, p. 112.

³¹⁶ Si tratta del *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis*, Verona, tipografia del Seminario, 1749. Si veda il capitolo 2.2.1.

³¹⁷ Così le definì Maffei in *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce. Aggiunto il volgarizzamento d'alcune insigni iscrizioni greche; e la Notizia del nuovo museo d'iscrizioni in Verona, col paragone fra le iscrizioni, e le medaglie*, Venezia, S. Coleti, 1720, p. 173.

³¹⁸ *Museum Veronense*, cit., p. 1 (Prefazione): "Trentacinque anni fa, trascrivendo alcune iscrizioni, scoperte nel territorio veronese, mi sorse nell'animo un desiderio ben diverso di quello che agita in simil caso gli archeologi, i quali ad altro non mirano che a divulgarle per le stampe. A me, che non aveva ancora provato queste lusinghe, venne in cuore di sottrarre alle ingiurie degli uomini e del tempo queste reliquie, e collocarle in un luogo dove non potessero perire o rimanere nascoste". La stessa versione era stata presentata in apertura alle *Complexiones* del Cassiodoro, ventotto anni prima. Il Museo lapidario va dunque presto sostituendosi al progetto del *Parergon*, di cui rappresenta in un certo senso il corrispondente concreto. G. P. Marchi, *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 58; cfr. inoltre L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 696; G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 162; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 257-260; id., *Scipione Maffei archeologo moderno*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, luglio-agosto 1975, pp. 208-214.

³¹⁹ C. Cipolla, *La iscrizione volgare del Ponte Navi in Verona dell'anno 1375* in "Archivio Veneto", XI/II, 1876, pp. 277-356, p. 346. Non si conosce la data esatta in cui gli accademici rivolsero la supplica al Senato, ma sappiamo che quest'ultimo inoltrò la richiesta al Podestà (21 luglio 1716), il quale rispose positivamente (7 ottobre 1716), nonostante ad oggi non sia ancora stato rinvenuto l'atto ufficiale. Si veda anche L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., pp. 696-699.

³²⁰ Sull'acquisizione delle ventotto lapidi Nichesola e il primo nucleo epigrafico L. Franzoni, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il museo pubblico veronese*, in "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", a. 1975-76, s. VI, vol. XXVII, pp. 193-218; id., *Le origini della raccolta epigrafica dell'Accademia Filarmonica*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 63-89; id., *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, in *Il Museo maffeiano riaperto al pubblico*, Verona, 1986, pp. 29-72; A. Buonopane, *La collezione Nichesola, l'Accademia Filarmonica e la nascita del Museo Lapidario di Verona*, in G. P. Marchi, C. Viola (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Verona 2009, pp. 263-278.

Qui le darò avviso d'un altro pensiero. Le sarà a mente la fabrica dell'Accademia su la Brà, con quell'atrio sostenuto da gran colonne Doriche. Nel gran cortile, ch'è innanzi, si trovano da 50 Inscrizioni mezze nascoste fra le ortiche. Ho fatto tanto, che finalmente si è presa determinazione di collocarle decentemente, incastrandole nella muraglia, ch'è lungo il cortile, e coprendole nobilmente con una cornice. Ma con questa occasione spero, che accresceremo di molto la raccolta [...]. Spero d'ottenere un ordine del Senato di poterne prendere una buona parte, ed unirle alle altre; e lo farò con qualche ordine ponendo insieme le Imperatorie, le spettanti a Deità, a giochi, ecc. Tutto questo le ho esposto, perché tanto più si affretti di spedirne la sua, e in oltre perché si degni di procurarcene qualch'altra [...]. In grazia si adopri per l'amor della patria, e per la gloria, che acquisterà co' suoi Cittadini [...]³²¹.

Oggi sappiamo che il progetto, così modestamente descritto (erigere un muro di media altezza lungo il cortile e inserirvi le lapidi protette da una cornice), subì nel frattempo varie modifiche, configurandosi forse già nel giro di qualche lustro nella forma esposta nella *Verona illustrata*, a dimostrazione del forte legame tra l'impresa architettonico-museografica e la sua proiezione editoriale. Qui spiegherà infatti che le iscrizioni avrebbero dovuto “collocarsi con alquanto più dignità; cioè con un portichetto innanzi che le coprisse meglio, e posasse sui pilastri più distanti che fosse possibile, e architravati, per lasciar più patenti d'intorno e più libere all'occhio le pietre”³²². Per l'allestimento come lo conosciamo si dovrà però attendere ancora una quindicina d'anni: alcune divergenze d'opinione con gli altri accademici e le incombenze economiche connesse all'acquisto di reperti da tutta la penisola convinsero infatti il Maffei ad accontentarsi, tra il '19 e il '20, di una prima – ancor caotica – sistemazione³²³. Si trattava ad ogni modo di un'operazione del tutto inedita, per certi versi addirittura d'avanguardia: l'idea di istituire *ex novo* una galleria pubblica, sostenuta da un ente pubblico (la Filarmonica) al servizio del pubblico non si era infatti mai tentata prima, né in Italia né in Europa, dove invece le raccolte dal carattere “pubblico” altro non erano che il risultato – non previsto *ab origine* – di donazioni o

³²¹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 217-221 (lettera a Francesco Bianchini del 20 luglio 1716), p. 218. Del 2 settembre 1716 (*ibidem*, pp. 221-223) è un'altra interessante lettera all'erudito antiquario rodigino Camillo Silvestri, a cui espone “in anteprima” lo stesso progetto accennato al Bianchini. Pp. 221-222: “Né scrivo già per mio particolar capriccio, bensì col mio solo nome, ma bensì per impulso di questi Accademici Filarmonici, nel numero de' quali la miglior parte della Nobiltà di questa Città è compresa; [...] L'Accademia Filarmonica che risiede in una sontuosa fabbrica eretta unicamente per servir al suo istituto, possiede già da molto tempo a 60 iscrizioni, ossia antiche Lapide, e fra queste non poche rarissime, ed insigni, ed unite a Bassi-rilievi molto stimabili. Io ho finalmente persuaso i compagni a non lasciar più fra le ortiche queste antichità, e si è determinato di alzare una muraglia lungo il cortile, a mediocre altezza, e incastrarvele dentro tutte, coprendole con una gran cornice, in modo che sieno sicure dalla pioggia e dalla tramontana. [...] Ma prima di por mano al lavoro vogliamo crescere la raccolta al possibile”.

³²² S. Maffei, *Verona illustrata parte terza*, cit., p. 209.

³²³ Le lapidi in tutto erano duecentotrenta, disposte per classi. Sulla disposizione interessante la lettera dell'8 giugno all'abate Giacinto Vincioli in S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 304-305: “Avrò oltre a 200 marmi che distinguo in classi e faccio incastrare in una bassa muraglia d'un gran cortile dell'Accademia nostra coprendo con gran cornice di buona pietra e riserrando con cancelli di ferro. La prima classe comprende i caratteri ignoti: Etrusche, Puniche, Egizie. La 2^a le Greche dove son ricco assai perché n'ho vicine a 45 con rilievi meravigliosi. Poi le Latine e prima le Votive poi le Imperatorie, e così per Classi. Seguirà una serie de' secoli bassi per lo studio de' caratteri. Poi d'altre lingue”. Il Montesquieu, in visita a Verona nel '28, ammetteva tuttavia di non comprenderne l'articolazione. L. Franzoni, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il museo pubblico veronese*, cit., pp. 199-200; id., *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., pp. 39-40; A. Buonopane, “Tutto son pronto a sacrificare per iscrizioni”. *La formazione del Museo maffeiano tra amore per l'epigrafia e ossessione collezionistica nell'epistolario di Scipione Maffei*, in C. Viola (a cura di), *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, Roma, 2011, pp. 283-296.

lasciti testamentari di singole collezioni private, che seguivano per lo più il gusto degli specifici proprietari, perseguendo fini estetici, più che didattico-scientifici³²⁴.

Il programma dell'istituzione fu inserito in appendice all'opera *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce* (Venezia, Coleti, 1720); nella *Notizia del nuovo Museo d'Iscrizioni in Verona*, esposta in forma epistolare e indirizzata alla contessa Adelaide Felice Canossa Tering di Seefeld, il Maffei si soffermava sulle diverse problematiche riscontrate nella raccolta e nell'esposizione delle epigrafi³²⁵.

Ad agevolarne la messa in opera fu di certo – almeno inizialmente – l'ufficialità della carica rivestita nel '18 dal suo promotore, il quale arrivò a dedicare più di un semplice cenno alla questione nel citato *Discorso in dialetto*, che sembra davvero chiosare, in anticipo, l'*agenda* del suo mandato.

Questo solamente ne resti fisso, che ste cose serve infinitamente anche a l'interesse, e pubblico, e privato. La settimana passata era qua un Milord Inglese, con sié persone de seguito, el qual se tratene qui tre o quattro giorni, non per altro che per quele Lapide, e per quele antiche Iscrizioni, che va metendo insieme l'Accademia Filarmonica, perché el le volea esaminar, gustar e molte copiar. Con queste cose se forma'l credito, el credito tira zente, la zente denaro. E zà che m'è avenudo de nominar per açidente quela racolta [...] dirò che saria molto desiderabile che ogni bon Çitadin concorresse a darghe man, a promuoverla, a aumentarla. Se trata de far un *Museo Pubblico*, che sia una de le più bele cose che sia in tutta Italia, e in tuta Europa, non con altro che con radunare quel ch'è sparso, e quel che, separado no val gnente afato, e posto insieme sarà un tesoro. [...] Se'l me esempio meritasse d'esser considerà, tute le mie Iscrizion son sta le prime che ho mandà a l'Accademia [...] ³²⁶.

Nonostante l'innegabile egocentrismo del veronese (spesso motivo di critiche e satira³²⁷) ciò che emerge da queste iniziative – cui vanno aggiunte, beninteso, la citata esperienza arcadica, la “militanza” giornalistica, la scoperta dei codici capitolari e il conseguente studio, sotto l'egida del Bacchini – è, per contro, la costante ricerca di collaborazione tra studiosi, a supporto di un'interdisciplinarietà cui lui stesso si votò. Coinvolti alla causa furono infatti, oltre al Bianchini, numerosi altri collezionisti, tra cui il letterato rodigino Camillo Silvestri, lo storico Ludovico Antonio Muratori, l'ecclesiastico Gianfrancesco Baldini, il pesarese Annibale degli Abbatini Olivieri-Giordani, il bibliotecario (cavaliere di S. Stefano dal '14) Anton Francesco Marmi, l'erudito Filippo Buonarroti di Firenze, l'abate Giacinto Vincioli di Perugia, il commerciante

³²⁴ Se è vero che il nucleo fondante il museo maffeiano è costituito dalla collezione Nichesola, è altrettanto innegabile che le acquisizioni fatte dal marchese negli anni successivi furono condotte, come lui stesso afferma, “a beneficio pubblico”. Cfr. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, lettera a Giacinto Vincioli dell'8 giugno 1719, p. 304. Sull'importante innovazione apportata dal Lapidario maffeiano sin dalla prima configurazione del '20 si veda G. Mariani Canova, *Il museo maffeiano nella storia della museologia*, in “Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 177-191.

³²⁵ S. Maffei in *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce*, cit. La lettera con la *Notizia del nuovo Museo d'Iscrizioni in Verona* (pp. 165-213) parrebbe tuttavia ancorabile agli anni 1718-19. Sulla dedicatoria, marchesa di Canossa poi contessa Tering di Seefeld, si veda G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 22-23; la conoscenza tra i due risale ai primi del secolo, quando Maffei stava raggiungendo il fratello Alessandro a Monaco per affiancarlo in battaglia. Pare che, nel corso di un salotto letterario, la colta dama veronese si fosse lamentata per l'assenza di buone edizioni italiane degli antichi autori greci e latini.

³²⁶ *Discorso di Scipione Maffei al Consiglio Comunale di Verona in dialetto*, cit., p. XXI-XXII.

³²⁷ Per un sintetico approfondimento sulle numerose discordie accumulate in vita si veda G.P. Romagnani, *Il “tiranno delle lettere”. Scipione Maffei nel giudizio dei contemporanei* in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 259-293.

d'antichità romano Francesco de' Ficoroni, ecc.³²⁸; tutti nomi che non mancherà di ricordare nella sua *Istoria Diplomatica* (Mantova [ma Verona], G. Tumermanni, 1727), primo trattato italiano di paleografia. Ancora una volta la “riscossa” erudita promossa dal campione locale (erede del magistero bollandista e maurino) venne declinata secondo una condotta democratica *ante litteram* affatto scontata al tempo e ravvisabile nel carattere sociale – ma meglio sarebbe dire “civile”, nel senso più letterario possibile – dell'istituendo museo. Al Vincioli, consultato in merito ad alcune iscrizioni etrusche, scriveva così (giugno 1719):

Ho rappresentata a V. S. Ill.^{ma} la mia idea perché il suo bell'animo e il suo erudito genio si ecciti a darmi favore, e a contribuirvi qualche cosa, parendomi che il meriti: tanto più ch'io non fo questa raccolta per me, né in casa privata, ma a beneficio publico e col fine di conservar tutte quelle antichità che potrò dalla pioggia, tramontana, trasporti, accidenti, negligenza etc. avendo osservato che senza questo, di 50 in 50 anni periscono quasi tutte [...]. Aggiunga il sommo incomodo degli studiosi di doverle andar cercando una qua, una là e dover star quasi sepolti in luoghi ignoti³²⁹.

Il concetto verrà ovviamente ribadito nella *Prefazione al Museum Veronense*:

E subito scartai l'idea di raccogliere in casa mia, a cagione delle vicende solite delle famiglie e perché ciò che vi è utile al pubblico si deve render di dominio pubblico³³⁰.

A fondamento del lapidario vi era inoltre un preciso schieramento metodologico – in polemica col Muratori – basato da un lato sulla priorità assegnata alle epigrafi rispetto alle monete (considerate antichità “mute”), dall'altro sulla insostituibilità degli originali, sempre ispezionabili *de visu*. Gli stessi principi verranno applicati alle collezioni epigrafiche torinesi che Scipione fu chiamato a sistemare all'interno del Museo dell'Università, voluto e finanziato dal sovrano sabauda (1724) cui, non a caso, dedicherà la sopra citata *Istoria Diplomatica*³³¹.

Mutatis mutandis, a Verona – ove il progetto era guidato dal singolo e sostenuto da un manipolo di cittadini – la strada fu più lunga e tortuosa. Lo stesso Maffei, a partire dal 1720 (e fino al '22), abbandonerà il campo, portandosi al cospetto di Cosimo III e del figlio Giangastone de' Medici, due “vecchie” e illustri conoscenze sin dagli anni di *Merope*³³². Non dimentichiamo inoltre che proprio a Firenze scelse di pubblicare le *Complexiones* di Cassiodoro, ovvero il primo lavoro desunto dai codici capitolari rinvenuti quasi un decennio innanzi. Ad influire su tale

³²⁸ Per un approfondimento più esaustivo con ricca bibliografia si veda A. Buonopane, “*Tutto son pronto a sacrificare per iscrizioni*”, cit. e M. Bolla, *Il ruolo del Museo Maffei nella cultura veronese*, in M. Gregorio (a cura di), *Le Società letterarie*, atti del seminario internazionale (Verona, 22-23 maggio 2009), Verona, 2010, pp. 101-106.

³²⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 304-305.

³³⁰ Id., *Museum Veronense*, cit., p. 3. Continua: “Ma bensì prescelsi l'Accademia filarmonica e l'area che si stendea dinanzi all'edificio, per un quinto occupata da cassette, le quali per mia cura furono abbattute. L'Accademia mi forniva comodità, ignota sino allora, di una muraglia destinata all'unico uso delle lapidi, il che evita molti guai ai monumenti. Per assicurarli dalle intemperie si costruì a spese di uomini magnanimi il portichetto di stile dorico [...]”.

³³¹ Si vedano A. Rivautella, G.P. Ricolvi, *Marmora Taurinensia dissertationibus et notis illustrata*, 2 voll., Torino, tipografia regia, 1743-1747. Sulla presenza del marchese in area piemontese G.P. Romagnani, *Scipione Maffei e il Piemonte*, in “Bollettino storico-bibliografico subalpino”, LXXXIV, 1986, f. 1, pp. 133-227.

³³² I contatti con l'ambiente fiorentino risalgono all'autunno del 1709 e vengono rinforzati tra il 1713 e il 1714. Tra i suoi interlocutori citiamo Anton Francesco Marmi, Antonio Magliabechi, Anton Maria Salvini e Filippo Buonarroti. Il XVI tomo del *Giornale dei Letterati* viene addirittura dedicato all'erede al trono toscano, Giangastone. G. Cipriani, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., p. 29.

allontanamento furono, molto probabilmente, le pressioni da parte del Capitolo per via dei testi trattenuti dal marchese ancora in attesa di una veste tipografica, e le poche soddisfazioni raccolte con il Museo lapidario³³³. Quest'ultimo peraltro appare emblematicamente riprodotto nel frontespizio delle *Osservazioni della lingua italiana raccolte dal Cinonio* (Verona, Berno, 1722), già citato nel paragrafo 2.1 (cfr. **fig. 54**), utile a darci un'idea del prosieguo dei lavori. Dietro la personificazione di Verona, in guisa di Minerva elmata circondata da *volumina* di illustri veronesi (Panvinio, Cornelio Nepote, Catullo, ...), s'intravedono infatti gli edifici della Bra, ovvero la porzione di Arena che nasconde parte della Gran Guardia (la metà allora incompiuta), i portoni d'accesso all'attuale Corso Porta Nuova e il pronao dell'Accademia scaligera, ove minuscole figure di operai stanno approntando il muro delle lapidi, con relativa tettoia³³⁴. È altresì interessante notare come la medesima vignetta, anonima e di per sé poco significativa da un punto di vista artistico, venga riutilizzata per volontà del Bianchini nel frontespizio dell'*Orazione detta nella Basilica vaticana per l'elezione del nuovo sommo pontefice*, recitata dallo stesso nel marzo del 1724 (Roma, Verona, Berno, [1724]). Sulle motivazioni di tale scelta agirono probabilmente diversi fattori: da un lato il proposito di far conoscere le novità veronesi anche nell'Urbe, dall'altro forse l'esigenza personale di contraccambiare l'amico che lo rese partecipe dell'iniziativa sin dai tempi in cui essa era ancora solo un'idea.

Pur da lontano, il Maffei non s'arrese al desiderio d'ingrandire la raccolta, assecondando una sorta di ossessione collezionistica, fomentata in quegli anni dalle ricerche storico-antiquarie dei colleghi fiorentini nel neonato settore etruscologico; tramite Bertoldo Pellegrini, che ne rappresentava la *longa manus* in patria, arrivò addirittura ad organizzare una lotteria il cui ricavato sarebbe stato investito per l'acquisto di nuove lapidi³³⁵. In palio svariati dipinti di autori oggi non meglio identificati, su cui spicca un presunto Tiziano (*Madonna col Bambino e santa Caterina*)³³⁶; per delusione o per ripicca diede disposizione al fidato cugino di vendere i biglietti con precedenza ai membri delle corti estere, lasciando dunque i veronesi per ultimi³³⁷. È

³³³ Il 3 settembre 1719 Maffei scriveva al bresciano Anton Giulio Gagliardi (già coinvolto nel progetto epigrafico): "A buon amico, come son certissimo ch'Ella è, non posso non dare un cenno d'una novità ch'ho dentro l'animo. In una passeggiata dell'altro giorno ho cambiato tutto il sistema della mia vita. L'Italia e specialmente lo Stato Veneto non mi vogliono. Rinnego però francamente tutto l'affetto alla mia fatica di molti anni, sol le mie Lapidi voglio comunque sia lasciar collocate". Vedi S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 316.

³³⁴ A condizionare la scelta del soggetto fu forse l'appartenenza dell'autore, Marcantonio Mambelli (Forlì 1582-Ferrara 1644), all'antica Accademia dei Filergiti che, come indica il nome greco, promuoveva "opere" (*erga*) di carattere letterario e scientifico. L'associazione con la Filarmonica di Verona dovette sembrare naturale, tanto più che in quel frangente la sede si stava arricchendo di vitali contributi, promossi e caldeggiati da Scipione: non solo il lapidario, ma anche il teatro.

³³⁵ La ricostruzione di questo ingegnoso progetto di "*fund raising*" – infine fallimentare – è testimoniata dalla corrispondenza col Pellegrini relativa al periodo 1720-1723, tenuta durante i soggiorni a Firenze e Venezia. Si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, *passim*.

³³⁶ L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 701. I quadri erano stati acquistati dal marchese, per un totale di 1000 ducati (di cui 650 presi a prestito). Silvestri riporta che nell'elenco dei dipinti ritrovato dal Garibotto presso la Capitolare, vi figurassero numerosi altri pittori illustri: Veronese, Tintoretto, Giorgione, Bassano, Palma, Caroto, Orbetto, Balestra, Brentana ... Si veda G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 232.

³³⁷ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 369-371 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 6 gennaio 1721), p. 371: "Vi prego operare, e in Verona tacere, perché conoscete il paese".

interessante inoltre notare come nell'iniziativa fosse coinvolto anche lo stampatore Tumermani, con cui probabilmente il marchese intrattenne una corrispondenza epistolare – seppur minima – purtroppo non documentata. Non solo dunque il tipografo s'inserì operativamente nella vendita dei biglietti, ma ne trasse anche notevoli vantaggi di visibilità: fu a lui infatti che Scipione inviò le prime copie del *Cassiodoro*, instaurando un primo contatto professionale mantenuto saldo anche nei decenni a seguire³³⁸.

Lo sconforto verso i propri concittadini (nobili e intellettuali, s'intende) era per gradi maturato proprio a partire dal 1719, anno in cui Francesco Muselli venne nominato vice-arciprete della Cattedrale. Sacerdote stimato, dottore *in utroque iure*, attento mecenate ed editore, egli si fece indirettamente portavoce di una cospicua schiera d'eruditi (i fratelli Ballerini, l'Ottolini, il Vallarsi, per citare i più esperti in questioni religiose) i quali ritenevano riprovevole l'atteggiamento del Maffei, troppo lento nello studio dei codici e, altresì, troppo incostante. A fare da "sottofondo" al soggiorno fiorentino furono infatti i furiosi litigi contro la "fazione muselliana" che impazzavano a suon di lettere, pubblicazioni e intermediari illustri. Nel 1720 venne addirittura chiamato in causa il Bianchini, cui si sarebbe voluta affidare la pubblicazione delle *Complexiones*, incarico però rifiutato dal monsignore – allora in visita a Verona – per ragioni imputabili, diremmo oggi, all'etica professionale³³⁹. Dato alle stampe l'imponente lavoro nel '21 (a Firenze per i torchi del Manni, in seguito al rifiuto del veneziano Coleti) la *querelle* non cessò e anzi acuì i toni proprio in concomitanza col rientro a Verona del marchese: il canonico Muselli infatti non solo gli intimò, per l'ennesima volta, la restituzione dei codici, ma arrivò anche a vietarne l'accesso in biblioteca, favorendo al contempo altri studiosi, tra cui il Muratori, il Fontanini e il Campagna, ovvero – secondo le parole del Maffei – "*quam primum fieri posset, quam plura posset*"³⁴⁰. L'impasse sembrò coinvolgere di riflesso anche lo stampatore Pietro Antonio Berno, finanziato direttamente dal Muselli e dall'Ottolini, che nella

³³⁸ *Ivi*, vol. I, pp. 387-388 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 6 maggio 1721) e pp. 400-401 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 4 agosto 1721); pp. 406-407 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 7 novembre 1721).

³³⁹ *Ibidem*. La vicenda è narrata in prima persona nella citata lettera al Pellegrini del gennaio 1721. P. 370: "Un'altra ve ne dirò che voi forse non saprete. Il Co. Ottolino, e il Canonico Muselli hanno fatto, che il Capitolo preghi il Bianchini a stampare con la celerità possibile, tutto quello, che può dei Mss. de Canonici, e hanno però tolto dal suo loco quelli che il Bianchini ha detto, che son da stampare, ed ora ne fanno far le copie, e ciò hanno procurato si faccia in segreto da' miei amici, quando sanno benissimo che io ci ho lavorato intorno sei mesi, e che ho quasi tutto pronto. [...] Sappiate però che anche di questo ugualmente mi rido, perché son balordi inenarrabili, e mi sono accorto, che anche di Bianchini questo non è il suo mestiere". Il monsignore di stanza nell'Urbe infatti rifiutò di sostituirsi al Maffei nello studio del Cassiodoro, ma accettò di esaminare piuttosto i codici atanasiani sull'*ordo romanus*. Avrà sempre parole di stima nei confronti del marchese, tanto da invitare lo stesso Muselli a smussare gli animi sulla questione della restituzione immediata dei codici. Si veda *ibidem*, p. 370, nota 1. A proposito invece del Berno è interessante come, circa un mese dopo, sempre al Pellegrini egli confessasse "che se il Berno vuole stampar cose mie sarebbe bene, che parlasse meno indegnamente di me, tanto più che sebben io da gran tempo ho fatto ampio salvacondotto a chiunque di lacerarmi in ogni genere a suo piacere, si potrebbe dare che qualche mio parente, o qualche mio amico non fosse sì filosofo". Cfr. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 377-379 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 2 febbraio 1721), p. 378.

³⁴⁰ S. Maffei, *Istoria teologica delle dottrine e delle opinioni. Corse ne' cinque primi secoli della Chiesa in proposito della divina Grazie, del libero arbitrio, e della Predestinazione*, Trento, G.B. Parone, 1742, p. 110.

nuova officina di via Leoni vedevano forse una precisa bandiera tipografica³⁴¹. A lui fu affidata infatti la pubblicazione de l'*Istruzione per li confessori*, opera in due volumi (1724-1725) con dedica al monsignor Muselli – ufficialmente succeduto in qualità di arciprete nel '24 – scritta con ogni probabilità dal letterato Giulio Cesare Becelli, che però tenne l'anonimato. Nell'elogiarne l'operato l'autore si sofferma sui codici del Capitolo senza che mai venga fatto il nome del Maffei, cui non è attribuito dunque alcun merito, cosa che generò un rimpallo d'obiezioni e smentite tali da coinvolgere anche i torchi lagunari³⁴². La situazione venne sbrogliata solo nel 1728, grazie anche agli interventi dei “moderatori” Domenico Vallarsi e – soprattutto – Michele Morosini, patrizio veneziano.

Malgrado ciò non furono questi anni di inerzia per Maffei, che scelse di nuovo (e comprensibilmente, verrebbe da dire) di allontanarsi dalla città natale prima alla volta di Venezia poi di Torino dove, su richiesta di Vittorio Amedeo, allestì il museo archeologico nel cortile dell'Università, entrando così in contatto con l'architetto Filippo Juvarra³⁴³. Al re di Piemonte e Sardegna dedica, nel 1727, la citata *Istoria diplomatica*, frutto di una stesura che durava da almeno tre anni e che affondava le proprie radici nelle esperienze paleografiche ed epigrafiche del primo ventennio. Nel medesimo periodo curava, in tre volumi, il *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena* (Verona, Vallarsi, 1723-25)³⁴⁴ e il più esile fascicolo in dodicesimo *Literarum græcarum figura, potestas, affectiones* (Verona. Tumermani, 1726). Approfitta inoltre della ristampa veneziana dei *Sacrosancta Concilia* (Coleti, 1728) per dare voce al suo *Supplementum Acacianum*, contenente frammenti testuali di “recente” scoperta (due lettere di papa Felice III e una di papa Gelasio) risalenti al V secolo e utilizzati al fine di smascherare alcuni errori teologici del patriarca Acacio.

A partire dal 1728 iniziano i lavori destinati a confluire nell'opera più nota del marchese: la *Verona Illustrata*. Nello stesso anno in cui i grandi tomi uscivano dai torchi della novella join-

³⁴¹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 369-371 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 6 gennaio 1721), p. 370: “Il principal motivo di questa bella machina si è perché l'Ottolino ha dati i danari al Berno per fare stamperia, e si credono con queste stampe di guadagnar 10.000 scudi.”

³⁴² L'intera vicenda è ripercorsa da A. Spagnolo, *I Marchesi Scipione Maffei e Francesco Muselli. Breve istoria di una loro inimicizia (con documento inedito)*, in “Ateneo Veneto”, a. XXX, v. 1, 1907, n. 3, pp. 341-372; l'autore ricorda di come il Maffei, dopo aver pubblicato con lo pseudonimo Jacopo Antonio Lupi “Dottor di Medicina” le *Avvertenze di S. Carlo per li confessori [...] dedicate al Signor Marchese Maffei*, Venezia, Società Albrizziana, 1725, “si adoperò perché in Venezia fosse costituita una società di editori che potesse mandare in aria la stamperia degli avversari di Verona” (*ibidem*, p. 152). Interessante l'appendice con la “Risposta dei Librari di Venezia all'Ill.^o Sig.^r Canonico Muselli, che serve di necessaria informazione agli Ill.^{mi} Sigg. Canonici”.

³⁴³ Queste collaborazioni furono verosimilmente da stimolo per una più organizzata esposizione didattica del proprio neonato Museo. Per approfondimenti si veda L. Levi Momigliano, *Scipione Maffei, Filippo Juvarra e le collezioni torinesi di antichità* in A. Griseri, G. Romano (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Torino, 1989, pp. 328-338.

³⁴⁴ Nello specifico, il primo volume (1723) contiene *La Sofonisba del Trissino. L'Oreste del Rucellai non più stampato. L'Edipo di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La Merope del Torelli. Premessa un'istoria del teatro, e difesa di esso*; nel secondo (1723) *Il Torrismondo del Tasso. L'Astianatte del Gratarolo. La Semiramide del Manfredi. Le gemelle capovane del Cebà non più stampata*; nel terzo (1725) *Il Solimano del Bonarelli. L'Alcippo del Cebà. L'Aristodemo del Dottori. La Cleopatra del cardinal Delfino non più stampata*. Il dedicatario, scelto dal tipografo era il conte Antonio Rambaldo di Collalto, nobile veneto di stanza a Vienna, mecenate, futuro ambasciatore di Carlo VI al conclave del 1730. Su di lui si veda R. Derosas in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 26, 1982, *ad vocem*, pp. 777-780.

venture scaligera Berno-Vallarsi (1731-1732) la città poteva fregiarsi inoltre dell'inaugurazione del Teatro Filarmonico, resa memorabile grazie all'esecuzione della maffeiana *Fida Ninfa*, con musiche di Antonio Vivaldi e apparato scenico di Francesco Galli Bibiena³⁴⁵. Nel primo traguardo sopra citato si riflette dunque inevitabilmente anche il secondo; nel tomo terzo (parte IV) della monumentale fatica letteraria infatti Scipione non esita a elogiare il “suo” teatro³⁴⁶, dal quale però, con calcolato atto di modestia, aveva fatto rimuovere il ritratto scultoreo collocato dal '28 nel pronao e a lui dedicato.

Come già era accaduto più di un decennio innanzi, quando all'apice delle iniziative della Fiera e del Museo il nostro decise di lasciare Verona (per dirigersi a Venezia, Torino, Firenze), ancora una volta, nel '32, raggiunti e consacrati importanti traguardi dopo “dodici anni di fatica”³⁴⁷, Scipione intraprende un nuovo viaggio, più lungo, che lo porterà oltre le alpi e addirittura oltremarina. La propria personale – e già estesa – rete di conoscenze conobbe così un esponenziale ampliamento, vantando presto contatti con eruditi francesi, inglesi, olandesi e tedeschi; quanto basta per rendere nota Verona e il suo più illustre “portabandiera” al di là d'ogni aspettativa. Da Torino era giunto a Ginevra, poi ad Avignone, Nîmes (dove entrò in contatto con il giovane botanico Jean François Séguier, che da allora divenne suo collaboratore), Arles, Tolone, Marsiglia, Aix e infine, dopo tre mesi, finalmente a Parigi, città che lo ospiterà per un triennio circa. Nella capitale francese il suo nome era ancora associato al successo di *Merope* e non necessitò dunque di ulteriore pubblicità. Lo confermano le illustri frequentazioni *in loco*, da Bernard Le Bouyer Fontenelle e Pierre Louis Moreau de Maupertius al cardinale Armand I de Rohan, Gran Cappellano (di cui visitò anche la biblioteca) e Charles-Louis de Secondat – *alias* Montesquieu – che già nel 1728-29 era stato da lui ospite a Verona; a coronamento di tale fama fu l'incontro con Luigi XV nella reggia di Versailles. Nel 1736 si trasferì per un breve periodo a Londra, e anche qui non mancò di tessere nuove amicizie (puntualmente documentate nel suo epistolario, come Federico di Brunswick, principe di Galles) che sfociarono anche in una laurea *honoris causa* in giurisprudenza, ottenuta presso la prestigiosa Università di Oxford³⁴⁸. Lasciata

³⁴⁵ Le uniche testimonianze ad oggi note sull'impostazione architettonica e scenografica del teatro prima dell'incendio del '49 sono alcuni disegni di un collaboratore del Bibiena, Giuseppe Chamant, lorenese, conservati al Cooper Ewitt Museum di New York, cui vanno aggiunti i disegni acquarellati del Dumont consultabili presso la biblioteca dell'Opéra di Parigi. Si veda in merito N. Zanolli Gemi, *Considerazioni sulla genesi del Teatro Filarmonico*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro. Nel 250° anniversario dell'inaugurazione del Teatro Filarmonico (1732-1982)*, Verona, 1982, pp. 41-60, pp. 46-49. Sul rovinoso evento che distrusse il teatro si veda oltre, al capitolo 2.2.3.1. Per quanto riguarda la storia dell'opera teatrale prescelta per l'apertura (frutto di rimaneggiamenti dal 1693 e ritardata fino al 1732), si rimanda a G. Folena, “*Prima la parola, poi la musica*”: Scipione Maffei poeta per musica e *La Fida Ninfa* in Vivaldi veneziano europeo, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, Fondazione Cini, 18 settembre - 21 settembre 1978) a cura di F. Degradà, Firenze, 1980, pp. 205-233 (ripreso in G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, 1983, pp. 235-261).

³⁴⁶ S. Maffei, *Verona illustrata parte terza*, cit., pp. 180-181.

³⁴⁷ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 614-616 (lettera a Michele Morosini del 13 marzo 1732), p. 615. Nello scritto l'autore esponeva gli intenti della *Verona illustrata* e chiedeva all'interlocutore un riconoscimento; questo sarà a lui concesso attraverso il conferimento del titolo di “Condottiero”, trasmissibile in via ereditaria assieme ad una piccola pensione annessa. Si veda anche *ivi*, vol. I, pp. 621-622 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 13 giugno 1732).

³⁴⁸ *Ivi*, vol. II, pp. 757-759 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 24 giugno [1736]).

l’Inghilterra in quello stesso anno si diresse quindi in Olanda, soggiornando sia a Leida che ad Amsterdam, e poi in Germania, a Colonia, Magonza, Francoforte e Ratisbona. Prima di rientrare definitivamente a Verona ebbe inoltre modo di visitare Vienna, ove conobbe di persona l’imperatore Carlo VI, autorità politica cui in più di un’occasione rivolgerà le proprie dediche letterarie, come vedremo³⁴⁹. Obiettivo prioritario di questo viaggio in Europa era, almeno inizialmente, la raccolta e trascrizione del maggior numero di epigrafi, al fine di poter dare alle stampe un monumentale *corpus* che avrebbe sostituito il lavoro buono – ma ormai datato – di Jan Gruter, ovvero le *Inscriptiones antiquae totius orbis romani* (Heidelberg, 1603)³⁵⁰. Come anticipato in apertura al secondo capitolo, il contatto diretto con differenti realtà politiche (prima che culturali) lo portò quasi inevitabilmente a maturare nuove esperienze intellettuali e riflessioni di carattere generale, intensificando posizioni per certi versi già latenti. Il risultato più evidente è il cosiddetto *Consiglio Politico*, agile testo dal contenuto innovatore, ove i riferimenti alle costituzioni antiche e contemporanee sono parte integrante di un’argomentazione serrata – rimasta inascoltata – a favore di una sostanziale modifica dell’assetto lagunare (incorporare cioè nella gestione della *res publica* veneta anche i territori della Terraferma). Indirizzato agli esponenti del governo veneziano, l’agile elaborato si proponeva di suggerire nuove soluzioni atte colmare il divario che separava la Dominante dalle più aggiornate potenze europee. Ancora una volta la “critica libera” e lucida del marchese era sfociata in una proposta che si distingueva dalle coeve posizioni in materia – quelle di Foscarini, Pivati e Donà, ad esempio – tutte oligarchiche in senso patrizio e ugualmente inamovibili sulla possibilità di una riforma “dall’esterno” (cioè dalla provincia). Quel senso civico e civile di partecipazione alla “cosa pubblica” che aveva animato le più importanti iniziative maffeiane (si pensi solo al Lapidario) avrebbe dovuto essere ora proiettato, pur con le dovute restrizioni e gerarchie, anche in ambito politico³⁵¹. A guardar bene, i

³⁴⁹ Sulle tappe del viaggio e i relativi incontri si vedano le lettere scritte nel periodo 1732-1736. Su Carlo VI si veda in particolare S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp. 765-766 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 15 ottobre 1736) e pp. 767-769 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 16 novembre 1736), p. 769: “Vi scrissi, che l’Imperatore avea mandato da me il Co. Sangro a dirmi, che desiderava vedessi la sua gran caccia, avendo ordinato al medesimo di condurmi. Quest’onore ha fatto stupir molti. Fui dunque sotto la tenda dell’Imperatore istesso, che mi parlò più volte. La mattina seguente l’Imperatore mi mandò a donare due gran Cignali: questo ha fatto stupire ancor più, perché non si suol fare se non con gli Ambasciatori, a’ quali ancora ne manda uno solo. Ha parlato di me ogni giorno con qualcuno. Tutto il mondo mi assedia perché resti a questa Corte, ma io son troppo filosofo per farlo.”

³⁵⁰ Si tratta della *Collectio universalis veterum inscriptionum*, basata su una rigorosa metodologia autoptica. G.P. Marchini, *Scipione Maffei archeologo moderno*, cit., p. 211. Si veda anche A. Buonopane, “*Molte sono le discipline per le quali il tavolino non basta*”. *Scipione Maffei e il Grand Tour epigrafico in Europa*, in S. Giorcelli (a cura di), *Carlo Promis e Theodor Mommsen: cacciatori di pietre fra Torino e Berlino*, Torino, 2015, pp. 15-18.

³⁵¹ E. Pii, *Il pensiero politico di Scipione Maffei: dalla Repubblica di Roma alla Repubblica di Venezia*, cit. p. 95: “La proposta si iscrive tra gli esiti della corrente di storia municipalista che, che sull’esempio di Bacchini e Muratori, Maffei ha appreso da Mabillon”. La posizione maffeiana, rafforzata in seguito al *Grand Tour* europeo, si dimostra estremamente coerente con le idee espresse già prima della partenza; se guardiamo alla *Verona illustrata* ad esempio si vede come l’autore imputasse la decadenza della penisola alla perdita dei suoi caratteri di romanità (*in primis* la libertà repubblicana). Il popolo romano è assunto quale *exemplum* di buon governo, in quanto non solo è stato in grado di conquistare con la forza delle armi, ma ha provveduto altresì ad associare i popoli vinti (chiamati *socii*) ampliando *tout court* il concetto di repubblica. Beninteso, tali considerazioni si proiettano in un preciso dibattito che vedeva schierati, con idee diverse, anche Vico e Montesquieu. Il primo individuava nelle lotte fra patrizi e plebei la principale chiave di lettura per il passaggio all’impero, inteso come *estrema ratio*: l’interesse del sovrano annulla infatti tanto i moti dell’utile individuale dei patrizi quanto gli assalti al bene comune dei plebei (si

parallelismi tra Roma e Venezia erano già presenti – pur senza ricadute militanti – nella dedica della *Verona illustrata*, quando l'autore definiva “l'inclita Repubblica Veneta unica discendenza della Romana”³⁵².

Il distacco dalla città natale non interruppe, anzi acuì, le iniziative dell'infaticabile erudito, all'epoca oramai sessantenne, spesso avvolto da nostalgia. Dal suo osservatorio parigino scriveva all'amica contessa Isotta Nogarola Pindemonte:

Egli è bel tempo ormai. Non ho più altro piacere, che ne' miei passatempi, e non altro mi ha tenuto, e mi tien qui, che il trovarmi per essi in maggior libertà, ch'abbia goduto mai in vita mia. Credono a Parigi, ch'io sia enchantè, e charmè com'essi dicono di questa Città, e non sanno che mi arresta il poterci vivere come fossi in campagna³⁵³.

Proprio la campagna – leggesi: Verona – stava infatti a lui “nel cuore più che mai”³⁵⁴. Beninteso, egli non smise affatti di occuparsene, soprattutto per quanto concerneva l'impresa museale che considerava – a buon diritto – una sua personale creazione e, in un certo senso, troncata *in itinere*³⁵⁵. A tal proposito, *longa manus* sul campo fu Alessandro Pompei, nobile dilettante in architettura e pittura, valido interprete dell'urgenza riformatrice maffeiana declinata sul crinale sanmicheliano (cui il marchese aveva dedicato parole d'elogio nella *Verona Illustrata*³⁵⁶). Nel

veda *Principj di una scienza nuova...*, Napoli, F. Mosca, 1725). Nelle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et leur décadence* (Paris, 1734) Montesquieu invece rifletteva sulla doppia valenza di alcune peculiarità della storia romana; al contrario del marchese di Verona egli sosteneva infatti che l'allargamento della cittadinanza agli italici coincidesse con l'inizio della perdita d'identità.

³⁵² Il parallelismo tra Roma e Venezia – entrambe popolate da genti fuggiasche – conduce l'autore ad argomentare la superiorità nella fondazione della seconda, perché “[...] quella società e quel governo nacquero liberi interamente e giuridicamente [...]”. Diversamente dall'Urbe, ove Romolo chiamò “dai piccoli luoghi dei circostanti paesi gli esuli e i malfattori”, l'originaria comunità lagunare era costituita dagli “abitanti di Aquileia, di Padova, di Verona e dell'altre città della Venezia più esposta a' barbari, vuol dire Italiani ch'era quanto dire liberi per natura e incorporati alla Repubblica Romana distintamente e fin dalle antiche età; [...]”. S. Maffei, *Verona illustrata parte prima*, cit., p. 487

³⁵³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 699-700 (lettera a Isotta Nogarola Pindemonti del 2 ottobre 1734), p. 699.

³⁵⁴ *Ivi*, vol. II, p. 730 (lettera a Isotta Nogarola Pindemonte dell'8 settembre 1735). Continua il marchese: “La ragione di questa mia lunga dimora in Parigi [...] è così lontana da tutto quello che altri crederebbe, che nol posso esprimere. Si saprà dentro il venturo anno, perché ora non posso ancora svelarla”. Probabilmente il riferimento è al trattato dell'*Istoria teologia* (Trento, 1742), cui Scipione si dedicò durante gli anni del soggiorno parigino. Si veda cap. 2.2.2.

³⁵⁵ Entusiastica fu la reazione del Maffei per la proposta da parte della compagnia Berrettona (una delle cinque compagnie di famiglie nobili veronesi da cui venivano scelti i candidati per le elezioni al Consiglio Cittadino) di completare l'allestimento del museo epigrafico locale (cfr. *Verona Illustrata [...]*. Parte III, p. 209). Scriveva nel febbraio del '33: “Con molta meraviglia ho inteso il nobilissimo spirito della Compagnia Berettona. Se avessi la vena d'una volta, vorrei far subito cento stanze in sua lode [...]. L'esecuzione non credo sia possibile senza la mia presenza. Converrà dunque mettere il denaro in deposito, e fra tanto io cercherò d'andar facendo qualche acquisto per questo fine”. Al contempo si adopera, tramite il cugino, per acquistare qualche pezzo della nota collezione del vescovo Trevisani, morto il 13 dicembre 1732; e qualche anno più tardi si mostra attento alle vicende del recupero di due lapidi dal greto dell'Adige, tanto da raccomandarsi di assicurarle subito al museo con ufficiale delibera del Comune (18 giugno 1734). S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, pp. 637-640 (lettera del 22 febbraio 1733 a Bertoldo Pellegrini), p. 638. Sulla compagnia Berrettona L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di S. Maffei*, p. 705. L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., pp. 42-44 e id. *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, cit., pp. 89-98; sui ritrovamenti veronesi anche S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I pp. 685-686 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 30 maggio 1734) (epigrafi citate in CIL, V, 3336 e 3358). Sulla delibera comunale *ibidem* (nota del Garibotto con riferimenti d'archivio).

³⁵⁶ S. Maffei, *Verona illustrata [...]*. Parte terza, cit., p. 311. La carriera di Alessandro molto dovrà infatti al suo legame con il marchese, cui va aggiunta nel quinto decennio un'esplicita “protezione” fraterna. Non è un caso infatti che l'assegnazione della costruzione doganale sia avvenuta proprio quando il conte Alberto Pompei rivestiva la

'34 il giovane si confrontava infatti col marchese in merito alla stesura – oramai ultimata – del trattato su *Li cinque ordini dell'architettura civile* (Vallarsi, 1735), commentando anche lo stato dei lavori nel cortile filarmonico:

Qui si va mormorando per finire il Cortile delle Lapidi; ma temo, che se la sua venuta non farà qualche buon effetto ogni cosa anderà a monte, perché questi vecchi son troppo ostinati nelle sue opinioni. Io ne ho fatto un disegno e gle lo spedirò acciò lo giudichi, se è cosa approposito, e poi consulteremo il modo, che deve tenirsi, per persuadere gli ostinati [...] ³⁵⁷.

Mancando la relativa corrispondenza nel prezioso epistolario garibottiano, non è dato purtroppo sapere quale sia stata la risposta, né tantomeno possiamo asserire con certezza la dinamica del carteggio. In altre parole, se è verosimile l'idea che sia stato il più anziano ed esperto erudito a sollecitare nell'allora poco più che trentenne Pompei un progetto architettonico (il primo dunque di una fiorente carriera), non si può tuttavia escludere, *a contrario*, che quest'ultimo possa aver maturato in autonomia il proprio disegno (purtroppo non conservato e quindi non paragonabile alla realizzazione finale), quasi a voler esortare il suo illustre interlocutore a un più concreto impegno sul campo. Ad ogni modo i lavori iniziarono circa tre anni dopo il rientro in città di Scipione, il quale aveva nel frattempo intensificato i rapporti con intellettuali e antiquari dell'Italia centrale (su tutti, Anton Francesco Gori e Giacinto Vincioli) dove tornò anche di persona al fine di raccogliere nuovo materiale archeologico da destinare al museo. Dalle testimonianze epistolari si apprende inoltre come a Roma fosse stato raggiunto dallo stesso Pompei (in viaggio assieme al Cristofali, secondo lo Zannandreis) ³⁵⁸, coinvolto sin dalle fasi iniziali. Nel '39 il presidente francese Charles De Brosses (Digione 1709-Parigi 1777) di passaggio a Verona già poteva riferire come “[...] la cosa migliore di questo genere è la raccolta fatta dal Marchese Scipione Maffei, davanti al Teatro Moderno. Egli fa costruire un chiostro alto soltanto sette piedi fino al tetto, il quale circonda tutta la corte. Si apre all'interno con una fila di colonne corinzie mentre dall'altra parte il muro è per così dire costituito soltanto da basso rilievi ed iscrizioni antiche, greche e latine disposte con piacevolissima abilità. Ad occhio e croce, devono essere stati raccolti, in questo luogo, quasi duemila pezzi antichi, grandi o piccoli, buoni o cattivi [...]” ³⁵⁹.

carica di Provveditore di Comune. Cfr. A. Sandrini (a cura di), *La fabbrica della dogana*, cit., p. 24; G. Baldissin Molli, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXXIII, 1994, pp. 131-168, pp. 160-162.

³⁵⁷ BCVR, b. 97, *Carteggio Pompei*, citato in L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., p. 45.

³⁵⁸ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 395. Si confronti con S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp. 894-895 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 29 agosto 1739), p. 895: “[...] Scrivetemi come va, perché non vorrei espormi a dover fermare a Bologna, come credo che faccia il Co. Alessandro Pompei. Ho acquistato nuove meraviglie, e la nostra Città avrà un Museo da vero, ma che sarà di chi l'ha fatto. [...] Vi prego parlare a Gaudenzio Bellini Scultore che sta a S. Paolo, e dirgli che mi faccia preparare altre quattro colonne con suo sopraornato, e con gli altri annessi”. Il Bellini era dunque incaricato all'esecuzione materiale del portico e il suo nome fu verosimilmente suggerito al Maffei proprio dal conte architetto. Quest'ultimo non dimenticò di ringraziarlo all'interno della sua fatica letteraria, *Li cinque ordini dell'architettura civile* (si veda cap. 2.2.1). Su Gaudenzio Bellini, coetaneo del Pompei, si rimanda a L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., pp. 46-47 (e relative note d'archivio). Curiosamente, nelle *Vite*, Zannandreis non ne parla, ricordando solo un Bellino Bellini (1741-1799), figlio di Giovanni, ovvero nipote di Gaudenzio (p. 486).

³⁵⁹ C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* a cura di C. Levi e G. Natoli, 3 voll., Milano, 1957, vol I., pp. 139-157 (lettera del 25 luglio 1739 al Signor De Blancey), pp. 143-144.

La sistemazione definitiva del portico dorico trabeato (in seguito all'abbattimento di un tratto della cosiddetta "muraglia vecchia") sarà tuttavia pronta solo alla fine del '45, visto che in una lettera ad Annibale Olivieri del gennaio 1746, il Maffei la descrive come "già terminata"³⁶⁰; la dissonanza tra il basso peristilio pompeiano e l'ordine gigante del pronao curtoniano – notata già da Goethe³⁶¹ – fu verosimilmente lo scotto da pagare per avere finalmente un'esposizione dei numerosi reperti, non più costretta in spazi angusti. Il Museo così approntato divenne subito tappa obbligatoria dei viaggiatori sette e ottocenteschi, depositario di un approccio catalogico al servizio tanto della storia e dell'arte antiche, quanto della moderna scienza paleografica ed epigrafica³⁶².

A *latere* del Lapidario preme inoltre ricordare che, complice forse il fratello Provveditore, proprio in quegli anni il conte-architetto si stava accingendo ad ultimare il progetto di un altro cantiere, ben più insidioso dal punto di vista delle interferenze politiche: la Dogana di terra. Nonostante si trattasse del tradizionale luogo simbolo del potere lagunare in Terraferma, roccaforte di una serrata macchina fiscale, egli non rinunciò ad applicarvi un repertorio di gusto classicheggiante, ricco di riferimenti eruditi che pescavano tanto dall'*auctoritas* vetruviana quanto dalle contemporanee considerazioni maffeiiane sullo stile etrusco³⁶³. Ne consegue che pure in una struttura del genere, percepita quasi come estranea all'interno dell'ordito urbanistico, si trovino chiari appelli alla *veronesitas*, ben amalgamati nell'impianto monumentale e, per certi versi, anti-funzionale (si pensi all'anomala presenza di una cappella, all'inutile disposizione su due piani, alla mancanza di magazzini e, per contro, all'eccessivo numero di sale). Il che non sfuggì certo ai membri della Dominante (i Savi alla Mercatura *in primis*), che furono costretti a prendere seri provvedimenti ai danni dei Rettori, soprattutto nei confronti di quel Vincenzo Carlo Barziza che avrebbe dovuto seguire da vicino l'intera faccenda e che si dimostrò in realtà inerme contro il Consiglio cittadino. Era chiaro infatti che, sfruttando forse la maggiore libertà concessa durante il suo capitanato, la città scaligera stava ancora una volta sfidando Venezia³⁶⁴. Prova ne

³⁶⁰ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp. 1141-1142 (lettera ad Annibale Olivieri del 21 gennaio 1746), p. 1141. Sulle traversie architettoniche e museografiche si rimanda ancora una volta a L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiiano*, cit., pp. 48-50; A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e antcipi "neoclassici"*, cit., pp. 301-304.

³⁶¹ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da E. Zaniboni, 3 voll. Firenze, 1924, vol. II, p. 42. Per una contestualizzazione si veda B. Neutsch, *Goethe e il Museo maffeiiano*, in *Nuovi studi maffeiiani*, cit., pp. 97-109.

³⁶² A scopo didattico il Maffei volle collocare anche reperti falsi. Si veda A. Buonopane, *Le iscrizioni latine spurie del Museo Maffeiiano*, in *Nuovi studi maffeiiani*, cit., pp. 141-164; cfr. anche A. Sandrini, *Il «Lapidarium Veronense» e le origini dell'architettura museale*, in "Studi storici Luigi Simeoni", XXXII, 1982, pp. 153-160.

³⁶³ Id., *Il Settecento: tendenze rigoriste e antcipi "neoclassici"*, cit., p. 306: "[...] il grande peristilio a doppio loggiato, nobilitato dall'ordine gigante – richiamo al tempio di Giove non più sacro ma laico – è l'esplicita ripresa del "foro" latino così come descritto nei X libri di Vitruvio. [...] non è casuale che alcuni dei particolari lessicali sian "citazioni" tratte direttamente dalle antichità veronesi. Basti pensare, per esempio, alle basi cilindriche delle colonne dell'ordine gigante e del toscano inferiore, il cui esempio è rintracciabile nelle basi delle semicolonne delle passeggiate del teatro romano (già riprese da Palladio nella basilica vicentina), anche se qui introdotte, molto probabilmente, con intenti funzionali; o, ancora, al sopraornato toscano dell'ordine superiore, che ricalca da vicino il disegno del sopraornato del terzo piano dell'ala dell'Arena, così come Maffei lo aveva riprodotto nella *Verona illustrata*".

³⁶⁴ Sulla questione si rimanda al contributo di A. Sandrini, *La fabbrica contesa: architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, cit., pp. 11-13 e pp. 24-29 (con relativi riferimenti bibliografici e d'archivio). Del Barziza esiste peraltro un'incisione celebrativa firmata dal Valesi.

sia l'iscrizione che avrebbe dovuto accompagnare il bassorilievo delle armi scaligere, al centro del fregio dorico: "*Extraneis mercibus tutius ac commodius reponendis distraherendisque civitas veronensis a solo fecit*"³⁶⁵.

Tra il crepuscolo della cultura barocca e l'alba dei lumi, nella corsa all'affermazione culturale della città atesina (spesso e volentieri foriera di pretese politiche che costituiscono una sorta di "rumore di fondo") Maffei però non è da solo. Nonostante la cosiddetta "filautia" che contraddistingue ogni sua mossa ne offuschi talvolta la critica – o meglio, l'autocritica – al punto da interrompere per intervalli più o meno lunghi rapporti con amici e colleghi d'un tempo, il marchese non rinunciò a promuovere *in loco* discussioni letterarie, scientifiche, teologiche, facendosi per certi versi coordinatore di un'ideale staffetta culturale. Non si dimentichi infatti che il suo palazzo nei pressi di San Fermo soleva ospitare, ogni giovedì, una "Conversazione letteraria", frequentata – come attesta lo Zeno – da "persone, di finissimo gusto, e studiosissime d'ogni buona scienza e arte"³⁶⁶. Beninteso, non si tratta solo del gruppo di riferimento del citato "Giornale de' Letterati" entro cui gravitavano i fratelli Zeno, il Vallisneri e altri affermati eruditi di fama nazionale, tutori degli orientamenti intellettuali per quasi un trentennio. A convogliare con una certa sistematicità nelle sale maffeiane furono infatti soprattutto personalità locali, come Francesco Cesare Treccio, Giulio Cesare Becelli, Domenico Vallarsi, i fratelli Ballerini, Francesco Bianchini, Ottavio Alecchi, Ippolito Pindemonte, Alessandro Pompei, Girolamo da Prato, Giuseppe Torelli e, dopo la riconciliazione del '28, anche Gian Francesco e Jacopo Muselli. Meno regolari – ma comunque attestate – furono le partecipazioni del padre gesuita

³⁶⁵ *Ivi*, p. 28; l'iscrizione – da apporsi sopra la porta interna – attribuiva alla città di Verona il merito dell'erezione, senza menzionare in alcun modo (come obietteranno i Savi) l'autorità del Doge e l'utilizzo di denaro pubblico. A poco servirono, di fatto, le correzioni di compromesso della seconda iscrizione ("*Transalpinarum mercium: terra marique dimittendarum repositorium Serenissimi Principis decreto ac iussu a fundamentis excitatum*") e la sostituzione delle armi con il leone marciano.

³⁶⁶ *Giornale de' Letterati d'Italia. Tomo trentesimosettimo. Anno MDCCXXV*, Venezia, G.G. Hertz, 1726, p. 402 (articolo XIV). *Ivi*, pp. 402-403: "[...] e vi recitan dotte dissertazioni sovra'l testo ebraico e greco della Scrittura, sovra punti di teologia dogmatica e d'istoria ecclesiastica, sovra quistioni delle miglior filosofie e matematiche, di critica, di cronologia, e d'ogni genere di più scelta erudizione [...]. Concorron uditori alle pubbliche adunanze i principali di quella cospicua nobiltà e cittadinanza; e v'intervengono gli stranieri ancora, i quali colà non di rado trovansi di passaggio [...] ed ebbero a dire, che se tutta l'Italia è così, ella è tornata all'antico stato e splendore". Tale resoconto si integra alla perfezione con la testimonianza fornita da Lady Mary Montagu, moglie di un diplomatico inglese di stanza in Italia tra il 1739 e il 1760. In una lettera alla figlia ella tratteggia l'ambiente veronese attraverso un entusiastico ritratto del suo cittadino più in vista. Si veda M. Wortley Montagu, T. Smollett, *Impressioni italiane di viaggiatori inglesi nel sec. XVIII*, traduzione di C. Albini Petrucci, Lanciano, 1916, pp. 67-69 (lettera del 24 luglio 1755), p. 67: "Dopo aver fatto il giro di Europa in cerca di antichità egli si stabilì a Verona, sua città nativa, dove si era formato un piccolo impero, basato sulla stima generale e rafforzato dalla conversazione (così si chiamano le riunioni) che teneva nel suo palazzo, uno dei più grandi della città ed in posizione molto comoda, tra il teatro e l'antica Arena. [...] La galleria Maffei si apriva ogni sera alle cinque e conteneva una bella collezione di oggetti antichi, due grandi vetrine di medaglie, intagli e cammei disposti con molto ordine. Da una parte, seguiva la biblioteca e, dall'altra, la galleria immetteva in una fila di cinque belle sale, la prima delle quali era destinata al ballo, la seconda al gioco delle carte [...] e le altre dedicate alla conversazione, cui presiedeva il Marchese stesso, seduto in poltrona, e che trattava di argomenti letterari, storici e poetici [...]; il Marchese stesso proponeva il soggetto e il suo maggior piacere era ammaestrare i giovani, i quali poi dovevano cercare la medaglia o spiegare l'iscrizione che illustrava il fatto, scelto per tema della conversazione [...]. Così, con poca spesa (il suo patrimonio non gli permetteva di più), Maffei provò la consolazione di ispirare ai suoi concittadini il gusto per i piaceri raffinati dell'intelligenza e indicò ai giovani il modo di passare il tempo piacevolmente e non in volgari bagordi".

Valerio Baggi, maestro di retorica, assieme agli allievi Saverio Bettinelli, Filippo Rosa Morando, Zaccaria Betti e Girolamo Pompei³⁶⁷. È assai probabile che ai precoci dibattiti del secondo decennio sia intervenuto anche il veneziano frate Carlo Lodoli, docente di matematica, fisica e astronomia, oltre che teorico dell'architettura, allora ospitato nel convento di San Bernardino (sui cui influssi in ambito urbanistico già si è accennato)³⁶⁸. La vitalità di questi incontri sembrò non subire interruzioni nemmeno nei quattro anni di assenza del suo principale promotore, a conferma di una spontanea fertilità locale, certo irrobustita grazie al marchese. Fu Bertoldo Pellegrini a raccogliere il testimone, spostando nella propria residenza signorile il salotto letterario sopra menzionato³⁶⁹; la cosa non stupisce, vista la prossimità – non solo familiare, ma anche spirituale – dei due. Meno durature furono invece le “conversazioni” su temi di filosofia naturale, grammatica e arte medica, tenute presso l’abitazione del Becelli con cadenza settimanale (ogni sabato), tra il '43 e il '44³⁷⁰. Beninteso, a latere di tali iniziative a carattere “domestico”, non si dimentichino i diversi cenacoli istituzionali, depositari dell'erudizione e della formazione intellettuale, come la Società arcadica, l'Accademia Latina (che dal 1715 si riuniva presso il palazzo del conte Ernesto Bevilacqua), la già avviata Accademia degli Aletofili, operativa dal 1686 per volontà del Rettore di Verona Giovanni Grimani e ora alimentata dagli studi del Bianchini (la cui morte, nel 1729, coinciderà con la morte dell'adunanza stessa), gli ultimi strascichi dell'Accademia di Storia Ecclesiastica (fondata dal vescovo Gianfrancesco Barbarigo, che aveva retto la diocesi dal 1697 al 1716) e la prolifica Accademia Filarmonica, creata nel 1543 e promotrice di importanti manifestazioni teatrali e musicali³⁷¹.

Dal prolifico *humus* della prima metà del secolo emergono altre personalità di primo piano, impegnate nella promozione culturale più dal punto di vista editoriale che letterario, sulle quali preme ora soffermarsi: si tratta del più volte citato Giovan Francesco Muselli (1675-1756) e del conte Ottolino Ottolini (1683-1761).

³⁶⁷ Si veda la lettera del Bettinelli a Francesco Fontana [senza data] in *Lettere inedite di illustri italiani che fiorirono dal principio del secolo XVIII fino ai nostri tempi. Con note*, Milano, 1835, pp. 31-32.

³⁶⁸ Il rapporto tra Maffei e il Lodoli è da leggersi come equo *do ut des*; da un lato il veneziano influenzò le considerazioni del veronese sulle nuove tendenze architettoniche, dall'altro fu però da quest'ultimo sensibilizzato verso questioni più squisitamente letterarie, artistiche, storiche, archeologiche. La stessa collezione privata del Lodoli, divisa per scuole ed esposta in successione cronologica progressiva, sembrò strutturarsi proprio sul modello del Lapidario, completato nella prima versione già nel 1720. Si veda G. Mariani Canova, *Il Museo maffeiano nella storia della museologi*, cit., pp. 183-184 (e riferimenti in nota).

³⁶⁹ G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 199-210. Ne lascia testimonianza anche il Becelli in *Se oggi scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo. Dialoghi cinque*, Verona, D. Ramanzini, 1737. Non solo infatti l'autore fa più volte riferimento all'adunanza di casa Pellegrini (sin dalla dedica al conte Tadini), ma propone altresì quali soggetti dei brevi dialoghi alcuni degli avventori del crocchio letterario: Bertoldo Pellegrini (dialogo I, II, IV), Giulio Cesare Becelli (I, V), Alessandro Sansebastiani (I, III, V), Alfonso Montanari (II), Ottolino Ottolini (II), Marc'Antonio Pindemonte (III), Giovambattista Spolverini (III), Giovan Domenico Lavarini (IV), Giovanni Agostino Zeviani (IV), Marc'Antonio Rosa Morando (V).

³⁷⁰ G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 199-210; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 182: “[...] Tra i suoi ospiti c'erano Scipione Maffei, Ottolino Ottolini, i Buri e i Campagna, i Rambaldi e i da Lisca”. Si veda anche, quale fonte diretta, G.C. Becelli, *Se si possa sapere di medicina. Lezioni due*, Verona, J. Vallarsi, 1744.

³⁷¹ T. Lenotti, *Le Accademie veronesi*, in “Vita Veronese”, a. XIX, maggio-giugno 1966, pp. 191-202; M. Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, 1986, p. 385-386.

L'arciprete del capitolo fu infatti animatore e finanziatore di svariate iniziative a stampa, in cui il suo nome compare, profusamente elogiato, nelle dediche d'apertura ai testi. Già si è detto sul ruolo fondamentale da lui giocato, almeno agli inizi, per la tipografia Targa e per i volumina da essa congedati nel 1735, ovvero *La filosofia morale* dell'amico Muratori e la *Vita di monsignor Francesco Bianchini*. La fitta rete di conoscenze e frequentazioni, soprattutto nell'ambito dell'erudizione religiosa, è attestata anche da altre partecipazioni – sempre di tipo economico – che pur non rientrando nella tipologia del “libro illustrato”, meritano quantomeno di essere citate. Si pensi al quarto tomo dell'*Opera* del Muret (Verona, Tumermani, 1729), al *De Literaria Republica ordinanda oratio* del Becelli (Verona, Vallarsi, 1733) e alle *Epistolae et dissertationes ecclesiasticae* del canonico Fronteau, quest'ultime curate da Domenico Vallarsi e stampate, ancora una volta, dal fratello Jacopo (Verona, 1733). In accordo con le coeve istanze maffeiiane, nel medesimo periodo in cui il marchese si adoperava per costruire a Verona una pubblica biblioteca, il Muselli puntava all'allestimento della sala Capitolare, entrambi progetti lì per lì naufragati e realizzati solo decenni dopo, rispettivamente nel 1792 e nel 1781. Nondimeno, volle aprire al pubblico colto la propria personale collezione libraria, che vantava, tra le altre opere, anche una *Commedia* dantesca curata da Colombino veronese (Mantova, 1472)³⁷².

Nell'ambito della produzione illustrata, non pochi furono i contributi del canonico alle monumentali edizioni scaligere del quarto e quinto decennio del secolo, dalla *Verona illustrata* del '32 al *San Girolamo* (Vallarsi-Berno, 1734) del Vallarsi, ai *Sermoni di San Zeno* dei fratelli Ballerini (Carattoni, 1739), al *Sulpicio Severo* di Girolamo da Prato (tipografia del Seminario, 1741), fino alle numerose pubblicazioni *in folio* del nipote Giacomo che alle disquisizioni teologiche preferì il collezionismo antiquario, come provano i quattro tomi dei *Numismata antiqua* (Carattoni, 1751-1760) e le “complementari” *Antiquitatis reliquiae* (Carattoni, 1756).

La medesima inclinazione al mecenatismo editoriale viene condivisa dal conte Ottolino Ottolini, formatosi a Siena nel collegio nobiliare dei Gesuiti e a Roma nella consuetudine dei rapporti d'amicizia con Francesco Bianchini ed Enrico Noris³⁷³. A Verona andò anch'egli formando una ricca libreria domestica, in cui ai volumi personalmente acquistati si aggiunse in un secondo momento la donazione dello zio Lorenzo ed il prezioso lascito del Noris, morto nel 1704 (ventisette tomi della biblioteca dei Santi Padri, diciassette dei Concili nell'edizione labbeana e dodici volumi dell'agostiniano Cristian Wolf), il tutto reso accessibile al pubblico di amici, studiosi e letterati. A tal riguardo molte informazioni utili sono desumibili dall'elogio

³⁷² G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 276. Su Colombino veronese e i suoi contributi in ambito editoriale si rimanda a V. Romani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 27, 1982, *ad vocem*, pp. 155-157 (e relativa bibliografia).

³⁷³ Sulle vicissitudini degli Ottolini, aggregati al patriziato veneto in virtù dell'investitura feudale di Custoza (dal 1697) e del titolo comitale (dal 1702) si veda T. Lenotti, *Gli Ottolini e i Quaranta*, in “Vita Veronese”, a. XIII, settembre 1960, pp. 356-359. Sul conte Ottolino G. Borelli, *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, in C. Mozzarelli e G. Olmi (a cura di), *Il Trentino nel Settecento fra Sacro romano impero e antichi stati italiani*, Atti del Convegno (Trento, 1984), Bologna, 1985, pp. 523-606, pp. 534-541; G.P. Marchi, *Storia di un'amicizia rifiutata*, cit., pp. 91-115.

scritto circa un trentennio dopo la morte, su sollecitazione e spesa del nipote Domenico³⁷⁴. Si legge infatti, tra le ampollose righe dell'encomio:

[...] Egli le sue cognizioni, e i suoi lumi ne' Licei, e nelle Accademie con veglie, e sudori acquistate agli altri graziosamente, e senza invidia comunicò, e'l tesoro della sua sapienza da forastiere contrade portato alla patria non lo nascose già discortese sotterra, ma lo espose liberamente alla pubblica luca, e ne fé parte altrui. Riempivano perciò a gara la sua casa nobile gioventù per apprendere dall'aspetto, dal ragionare, dal silenzio, e dal suo vivo esempio, e bontade, e dottrina [...]. Da questo genio di giovare a' suoi simili ne derivò quella nobile ansietà, quell'instancabile premura di aumentare la Biblioteca domestica, di raccogliere dappertutto scelti libri, squisiti volumi, rare edizioni, e collo sborso della somma considerabile di diecimilla ducati ordinare una copiosissima Libreria, [...]. Questo rispettabile tempio di Minerva aperto stava, se non a tutti indifferentemente, certo agli amici, agli studiosi, ai maggiori letterati della nostra città, che là ricorreato come a largo fonte [...]³⁷⁵.

L'identità di tali *habitué* viene presto svelata:

Intendo qui di favellare dell'immortale March. Scipione Maffei, dell'insigne Abate Domenico Vallarsi, degli esimj fratelli D. Pietro e D. Girolamo Ballerini, del Dottor Giuseppe Torelli, del P.D. Girolamo da Prato, del P. Giovanni Bevilacqua dell'Oratorio, del Signor Cesare Becelli, e di M. Canonico Marchese Giacopo Dionisi, i quali sovente indirizzando il volo quali api industrie a quell'orto ameno, e odoroso, ed or su questo ed or su quel fiore posando, e da tutti i libri il più bello, e'l più ingegnoso con instancabil fatica cogliendo, fabbricato si hanno quel così pregevole di varia erudizione mele soavisismo³⁷⁶.

Si ricorda altresì il rapporto di protezione accordato a Girolamo Tartarotti, giovane roveretano avviato agli studi e bramoso di nuovi agganci che gli permettessero una notorietà al di fuori dai confini della sua città natale. Al momento dell'arrivo a Verona egli aveva all'attivo solo un *Ragionamento intorno alla poesia lirica toscana*, pubblicato dal Berno, proprietario, come si è detto, di una filiale in territorio trentino³⁷⁷. Secondo la biografia del Lorenzi fu l'Ottolini ad accoglierlo nella propria residenza³⁷⁸, consentendogli l'accesso alla ricca biblioteca e, di conseguenza, all'*intelligenza* scaligera, Maffei in testa. D'altro canto però, scemate le aspettative del Tartarotti di diventare collaboratore stretto del marchese (che gli preferirà Jean François Séguier, incontrato a Nîmes) fu forse proprio l'Ottolini ad acuirne i dissapori e le competizioni letterarie, profilatisi con andamento alterno anche durante il soggiorno tartarottiano

³⁷⁴ Si tratta di P. Lombardo, *Elogio del nobile signor Conte Ottolino Ottolini scritto da D. Pellegrino Lombardo sacerdote veronese e dato alla luce per ordine di S.E.N.H. Domenico Ottolini commendatore del sacro illustre ordine Gerosolimitano*, Verona, D. Ramanzini, 1793. Sul lascito del Noris si vedano le pp. 16 e 20 (nota 4 con il testamento).

³⁷⁵ *Ivi*, pp. 21-22.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 23. La corrispondenza con i fratelli Ballerini, in particolare, risultò particolarmente fitta tra il 1730 e il 1753, come testimoniano le settantaquattro lettere dell'Ottolini a loro indirizzate, conservate presso la Biblioteca civica di Verona (BCVr, b. 641).

³⁷⁷ Per un accenno ai rapporti tra Pierantonio Berno e Girolamo Tartarotti si rimanda al capitolo 2.1. Secondo il Marchi sarebbe stato proprio il giovane roveretano a convincere il tipografo veronese ad aprire un'officina in questa città. G.P. Marchi, *Storia di un'amicizia rifiutata*, cit., pp. 94-95. Sul Tartarotti si rimanda a E. Broli, *Studi su Girolamo Tartarotti*, Rovereto, 1901; E. Fracassi, *Girolamo Tartarotti. Vita e opere illustrate da documenti inediti*, Feltre, 1906; F. Trentini, *La figura e l'opera di Girolamo Tartarotti nel bicentenario della morte*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VI, 209, 1960, pp. 41-66.

³⁷⁸ C. Lorenzi, *Constantini Laurentii De vita Hieronymi Tartarotti libri 3. Accedit commentariolum De Clementino Vannettio*, Rovereto, tipografia marchesana, 1805.

presso il cardinal Passionei e culminati in seguito nella polemica sull'arte magica³⁷⁹. Del resto, dagli ampi carteggi oggi conservati in capitolare emerge chiaramente come, nonostante la frequentazione dei medesimi ambienti, Ottolino non nascondesse note di biasimo e feroce critica nei confronti dell'“amico” Scipione (descritto sovente come “impostore” e “tiranno”³⁸⁰) facendosi lui stesso depositario di antipatie condivise.

Pur essendo egli “modesto nello stampare”³⁸¹ (ovvero nello scrivere in prima persona, fatta eccezione per qualche componimento d'occasione), emerge comunque il ritratto di un nobile perfettamente inserito nel *milieu* culturale scaligero, in contatto con i più stimati eruditi locali³⁸². Grazie al magistero del Bianchini, aveva anch'egli maturato interesse per la storia antica e buona dimestichezza con le iscrizioni, tanto da fungere talvolta da intermediario per l'erudito veronese-romano nei rapporti a distanza con i concittadini (ad esempio il già citato monsignor Muselli, il ricco commerciante di seta Giovan Battista Balladoro ed il conte Ernesto Bevilacqua³⁸³). Sarà per suo tramite che Gian Nicola Alfonso Montanari farà recapitare all'illustre astronomo l'opera tragica *L'Achille in prosa*, che gli valse per giunta buone recensioni³⁸⁴.

Ma è soprattutto in qualità di patrocinator che l'Ottolini mostra il proprio peso culturale, egualmente diviso tra i principali tipografi della prima metà del secolo, ovvero Berno (G.P. Maffei, *De vita et moribus S. Ignatii Lojolae [...] Libri III*, 1719), Tumermani (M.A. Muret, *Opera. Tomus I*, 1727; *Henrici Norisii [...] Opera omnia...Tomus quartus*, 1732), Vallarsi (G. C. Becelli, *Li falsi letterati*, 1740), Andreoni (P. Rambaldi, *Orazione parenetica*, 1755) e Ramanzini (G. B. Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona. Dissertazioni due*, 1757). Quest'ultimo in particolare, stampatore dell'elogio citato, molto dovette al conte, da cui aveva

³⁷⁹ G.P. Marchi, *Storia di un'amicizia rifiutata*, cit. Il soggiorno a Roma presso il Passionei – accanito avversario dei gesuiti – fu garantito al Tartarotti proprio grazie all'Ottolini, le cui posizioni gianseniste erano meno spinte, ma comunque dichiarate. A Roma negli stessi anni in cui vi tornò Scipione, Girolamo tentò probabilmente di farsi notare, tanto che nel '36 cura la stampa della *Lettera ammonitoria a Lelio commediante* (Venezia, F. Argenti) scritta verosimilmente di proprio pugno e non dal Becelli (come si fa credere). Lo scontro definitivo col Maffei, anticipato da alcune considerazioni sul codice dell'*Historia imperialis* di Giovanni Mansionario – reperito da Tartarotti e poi venduto da quest'ultimo al Maffei – sfociò con la pubblicazione del *Del Congresso notturno delle Lammie* (Rovereto, G. Pasquali, 1749) dedicato proprio all'Ottolini. Sulla questione si veda G. Borelli, *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, cit., pp. 523-606 (con riferimenti bibliografici) e G.P. Romagnani, *Il “tiranno delle lettere” in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 259-293, con particolare attenzione alle pp. 273-280.

³⁸⁰ Si rimanda agli stralci di corrispondenza col Fontanini ripresi in *Storia di un'amicizia rifiutata*, cit., pp.101-105. Il carteggio della capitolare, composto di cinquantadue lettere, è trascritto da G. Borelli in *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, cit., pp. 542-606.

³⁸¹ P. Lombardo, *Elogio del nobile signor Conte Ottolino Ottolini*, cit., p. 28.

³⁸² *Ivi*, p. 29: “Chi vedesse i grossi plichi di sue lettere scritte a Cosimo III gran Duca di Toscana, al March. Scipion Maffei, a Giacomo Facciolati, ad Apostolo Zeno, a Gerolamo Tartarotti, a Domenico Maria Manni, al Padre Antonino Valsecchi, al P. Giuseppe Agost. Orsi, all'Abbate Sambucca, ad Antonio Francesco Gorri, al P. Daniel Concina, al P. Savonarola, a P. Stendardi, al Padre Benedetto da Cavalese Min. Rifor., al P. Giuseppe Bianchini Prete dell'Oratorio, a Marc'Antonio Ansidei, al P. Agostino Gioja Gener. degli Agostiniani, al Fontanini Arcivesc. d'Ancira, ai Cardinali Landi, Querini, Cavalchini, Passioneo, e finalmente [...] all'immortale Pontefice Benedetto XIV e mentre tenne l'Arcivescovato di Bologna, e molto più mentre sedette nella suprema Cattedra Pontificia di S. Pietro in Roma; chi vedesse questi plichi riconoscerebbe apertamente quanto poco di tempo gli sopravanzava per compilare interi trattati o di jus canonico, o di teologia, o d'istoria da mettere sotto i torchi, e da produrre alla luce”.

³⁸³ G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 274 con riferimento al carteggio Bianchini conservato alla Biblioteca Vallicelliana di Roma (U. 18, c. 1422). Beninteso, sulle questioni archeologico-epigrafiche il conte Ottolini non poteva ignorare la presenza a Verona di Gomberto Giusti (1670-1738) – aggregato alla Filotima e attivo nella vita amministrativa e culturale scaligera – e di Scipione Maffei.

³⁸⁴ *Ibidem*.

ricevuto addirittura un finanziamento di oltre duemila ducati per l'allestimento delle *Opere* del Wolf, curate da Serreri e Marzagaglia (e dotate, come vedremo, anche di tavole calcografiche)³⁸⁵.

La passione per l'editoria illustrata unitamente alla reputazione guadagnata nel settore furono tali da coinvolgerlo in uno dei prodotti tipografici più rappresentativi dell'epoca: la *Gerusalemme liberata* dell'Albrizzi (1745). Entro una struttura serrata e ripetitiva che vede ogni canto associato a un illustre sottoscrittore/finanziatore, troviamo infatti anche il conte veronese, paragonabile dunque in prestigio e onore ad Angelo Maria Querini vescovo di Brescia, Carlo Gaetano Stampa arcivescovo di Milano, Fabrizio Serpelloni arcivescovo di Patrasso (solo per citare i tre nomi che lo precedono)³⁸⁶.

Tra gli animatori della stampa veronese della prima metà del secolo non si manchi di citare inoltre Giovanni Bragadino (Venezia, 1699-1775), vescovo dal 1732 al 1756; la sua presenza in città è stata spesso accostata a quella dell'illustre predecessore Gian Matteo Giberti, in virtù di una vivacità dispiegatasi a trecentosessanta gradi, dall'erezione di nuove strutture all'intensificazione degli scritti teologici. Come già anticipato, spettò a lui l'istituzione di un Collegio di dottrine ecclesiastiche e teologiche nel palazzo vescovile; e ancora, a lui fece capo la dotazione del Seminario di una vera e propria stamperia, inizialmente votata alla pubblicazione di testi religiosi, privi d'errori di forma e contenuto; naturale corollario di tali premesse fu il potenziamento degli studi di patristica, attestati da monumentali edizioni *in folio* (di cui si dirà). Questo dunque il *background* per l'*Opera* del Giberti (Berno, 1733), il *San Girolamo* (Berno-Vallars, 1734-40), il *Sant'Antonino* (Carattoni, 1740), il *San Raimondo* (Seminario, 1744), il *San Sulpicio* (Andreoni, 1752) e le innumerevoli dissertazioni teologiche e vite di santi che videro la luce soprattutto tra il quarto e il quinto decennio. Si aggiungano ovviamente i suoi stessi contributi letterari, legati il più delle volte all'"amministrazione" ecclesiastica³⁸⁷. Non

³⁸⁵ P. Lombardo, *Elogio del nobile signor Conte Ottolino Ottolini*, cit., p. 33. Nel testo in realtà non viene specificato a quale iniziativa fossero destinati i duemila ducati, anche se pare verosimile possa trattarsi dei cinque volumi degli *Elementa matheseos* wolfiani (Ramanzini, 1741-1754). Non è un caso che nuovamente a lui il Marzagaglia si rivolga per il breve trattato sulla *Nuova difesa dell'antica misura delle forze motrici* (Verona, D. Ramanzini, 1746) ben più modesto nell'impaginazione. Dalla dedica si apprende inoltre che il matematico frequentasse sistematicamente la biblioteca ottoliniana. Si veda anche I. Dal Prete in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 71, 2008, *ad vocem* "Marzagaglia, Gartano", pp. 427-429.

³⁸⁶ All'Ottolini è infatti dedicato il quarto canto; seguono, nell'ordine: Paolina Contarini, il barone Bernardo Ottone di Reh binder, conte Enrico di Bruhl, conte Carlo Perusati di Castel Ferro, Andrea Stanislao Zaluskie, Michele Morosini, il conte Antonino Montaperto, Elisabetta Cornaro Foscari, Marco Foscari, il cardinale Camillo Paoluci, Simon Contarini, il conte Sanvitale di Fontanellato, Andrea Erizzo, il conte d'Ylfeld, Federico Casimiro di Lowenold, il conte Khevenuller. Si veda anche A. Mariuz, *La Gersalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta in Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 33-60, p. 46.

³⁸⁷ Mi riferisco in particolare ai seguenti testi: G. Bragadino, *Regole, et ordini in materia de' chiericati delle pievi della diocesi di Verona* (fratelli Merlo, 1737); id. *Istruzione [...] sopra l'osservanza della Quaresima, la celebrazione della Messa, e l'amministrazione del Sacramento della Penitenza* (Tipografia del Seminario, 1742), id., *Ordo divini Officii recitandi, ac missae celebrandae juxta ritum sacrosantae Veronensis Ecclesiae* (Tipografia del Seminario, 1743), id., *Notificazione [...] sopra sopra l'ampliamento concessuta da Sua Santità della facoltà di dare a' moribondi la Benedizione Apostolica con l'indulgenza plenaria* (Tipografia del Seminario, 1748), id., *Notificazione [...] sopra il prossimo Giubileo dell'anno 1750 e sopra alcuni avvertimenti spettanti al Sacramento della Penitenza, dati specialmente in tale occasione da nostro Signore* (Tipografia del Seminario, 1749), id., *Editto [...] circa le sagre ordinazioni* (A. Carattoni, 1754).

stupisce pertanto come al medesimo vescovo si rivolgano testi dal contenuto religioso o componimenti d'occasione, talvolta dotati anche di ornamenti calcografici: è il caso, ad esempio, del *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo e reverendissimo Monsignore Giovanni Bragadino alla Chiesa di Verona* dell'Avanzi (Tumermani, 1734) (cfr. **fig. 576**), del *Panegirico del dottor Michiel Sasselli arciprete d'Albareto* (Vallarsi, 1737), dei *Capitoli del monte della morte per li confratelli [...] della pia Opera della Dottrina Cristiana in S. Lorenzo di Verona* (Carattoni, 1739), della *Dottrina cristiana breve* del Bellarmino (Seminario, 1743), dei primi quattro libri delle *Notizie storiche delle Chiese di Verona* scritte dal Biancolini (Scolari, 1749-1752), del *Quum illustrissimus et reverendissimus...* (Carattoni, 1755) (cfr. **figg. 600-602**), delle *Memorie della Madonna del popolo che si venera nella cattedrale di Verona* di Gian Giacomo Dionisi (Carattoni, 1756) (cfr. **figg. 687-688**), del *Rituale Ecclesiae* del Valier (Tumermani, 1756) (cfr. **fig. 609**), dei *Componimenti [...] per l'esaltazione al patriarcato di Venezia di Monsignor [...] Bragadino* (Andreoni, 1759), e delle *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate* di Luigi Pindemonti (Carattoni, 1762) (cfr. **figg. 628-630**).

Come Maffei, Muselli e Ottolini anche il Bragadino contribuì dunque a costruire, durante e dopo il suo episcopato, una solida trama entro il tessuto editoriale scaligero, il cui ordito è rappresentato da una fitta schiera di intellettuali e letterati.

È normale riconoscere in queste figure di imprenditori e “capitalisti” dell'editoria personali predilezioni o protezioni rivolte a specifici scrittori. Si è poc'anzi accennato al rapporto dell'Ottolini col Tartarotti: il vescovo appoggiò invece in più occasioni i lavori dei fratelli Ballerini, abbracciando *in toto* le loro posizioni nella *querelle* sull'impiego del denaro che li vide apertamente schierati alla metà del quinto decennio contro il marchese Maffei, ormai anziano³⁸⁸. D'altro canto, un mai sopito senso di rivalsa sembrava trascinarsi – soprattutto in Pietro Ballerini – sin dai tempi della *Verona Illustrata*, l'opera cui Scipione votò gran parte della sua vita. Come segnalò il Federici infatti, nella biblioteca dei dotti fratelli era presente un esemplare fittamente postillato, al fine di segnalare “li sbagli che ha preso quell'uomo, ossia per troppa fretta, ovvero per facilità di congetture, e alcuni supplementi necessari”³⁸⁹.

Entro questo sistema di ascisse e ordinate cartesiane si giocano dunque, di volta in volta, le singole partite tipografiche scaligere, nelle quali gli autori (e stampatori, in minor misura) mettono in atto diverse strategie di finanziamento, accollandosi in molti casi l'intera quota di pubblicazione. La copertura dei costi infatti è da sempre una preoccupazione fondamentale, tanto più se si tratta di testi dotati di tavole calcografiche che prevedevano non solo una doppia tiratura, ma anche il pagamento per i contributi esterni di pittori e incisori. Va detto che solo una

³⁸⁸ Fitta è la corrispondenza tra il conte e i Ballerini (anche in chiave anti-maffeiana); lo provano le testimonianze epistolari conservate presso la Civica Biblioteca di Verona (BCVr, b. 641), concentrate soprattutto tra il 20 gennaio del 1730 al 6 aprile 1753.

³⁸⁹ L. Federici, *Elogi istorici de' più illustri ecclesiastici veronesi*, 3 voll., Verona, 1818-1819, vol. III, 1819, p. 119. A tal proposito si veda anche O. Capitani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 5, 1963, *ad vocem* Ballerini, pp. 575-587, p. 586: “[...] È da segnalare una revisione critica della *Verona Illustrata* del Maffei, postillata e corretta dal Ballerini, forse espressione di un non mai intermesso risentimento verso l'erudito marchese, autore di un'opera alla quale il Ballerini poteva, per gli studi fatti, sentirsi egualmente, se non di più, preparato”.

piccola parte dei libri illustrati usciti a Verona poté avvalersi del sostegno economico di mecenati disposti a declinare le proprie predilezioni artistiche in un settore “minore” come quello dell’editoria (si veda, su tutti, il Muselli per la *Verona illustrata*). Per il resto, scrittori ed intellettuali desiderosi di vedere impresse le proprie fatiche letterarie, magari corredate di immagini realizzate *ad hoc*, dovettero ricorrere ad altre tattiche di reperimento fondi, non sempre garanzia di successo. Da questo punto di vista, dunque, la città atesina non rappresenta un’eccezione nel panorama italiano, ma ne conferma piuttosto il sistema, basato su tacite consuetudini (talvolta disattese), prassi consolidate e limiti strutturali.

Nonostante la ricorrenza di rapporti – anche prolifici – gravitanti il più delle volte attorno ai nomi poc’anzi elencati, si scorge tuttavia un considerevole divario rispetto alle iniziative di area lagunare, ove i cosiddetti “capitalisti” del settore rappresentavano delle vere e proprie costanti editoriali. Basti pensare al peso che lo Smith ed Amedeo Svajer ebbero nella gestione, rispettivamente, delle stamperie Pasquali e Zatta, oppure al sostegno di cui beneficiò l’incisore Pitteri da parte dei patrizi Francesco Loredan e Giovanni Antonio Ruzzini³⁹⁰. Maggior respiro ebbero inoltre i numerosi cenacoli culturali, che spesso lasciarono interessanti tracce a stampa del loro operato: dall’Accademia degli Argonauti del Coronelli (1684) alla ben organizzata Società Albrizziana (1724)³⁹¹.

Raramente gli stampatori accettavano di accollarsi *in toto* le spese per opere che non appartenessero a generi consolidati e di sicuro smercio, quali erano, ad esempio, i testi giuridici o liturgici/teologici; spettava quindi all’autore adoperarsi in prima persona al fine di rendere possibile la pubblicazione, ora sfruttando eventuali conoscenze, ora attraverso il meno sicuro procedimento della dedica, ora tramite l’innovativo espediente delle sottoscrizioni. Quest’ultimo – già diffuso in area anglosassone dal primo Seicento – si afferma in penisola solo a partire dagli anni venti del secolo XVIII e consiste nella fondazione di “associazioni” volte a sostenere singole imprese editoriali: letterati, stampatori o, più in generale, intellettuali interessati a uno specifico volume (o a un’intera collana) si consociano garantendo l’acquisto a prezzo agevolato, ovvero rateizzato, del testo (o dei testi) in questione, evitando all’autore l’onere di esporsi

³⁹⁰ Per un inquadramento generale si veda M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, vol. VIII *Dalle origini alla caduta della Serenissima. L’ultima fase della Serenissima* (a cura di P. del Negro, P. Preto), cit., pp. 812-817; F. Haskell, *Mecenati e pittori. L’arte e la società italiane nell’età barocca*, Torino, 2000 (3^a ed.; 1^a ed. 1963).

³⁹¹ Sull’*entourage* del Coronelli ancora attuale lo studio di A. Sartori, *Il P. Vincenzo Coronelli e gli artisti che lavorarono per lui*, in “Miscellanea Francescana”, 51, 1951, 1-4, pp. 5-32. Il caso della Società Albrizziana (infine fallimentare sul piano operativo) è ben analizzato da M. Lanaro, *Accademie ed editoria: l’attività degli Albrizzi a Venezia*, in Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani (Modena, 1972) a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., vol. 5 *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, 1979, pp. 227-272; V. Romani, “Opere per Società” nel Settecento italiano. Con un saggio di liste dei sottoscrittori (1729-1767), Roma, 1992, pp. XXV-XVIII. secondo le intenzioni del suo promotore i soci, oltre a essere tenuti a partecipare alle varie riunioni accademiche, avevano altresì il dovere di finanziarne le stampe. Fondata nel 1724, ottenne di lì a poco una protezione doganale da parte del Senato veneziano, abrogato infine nel 1744; ne fecero parte più di settecento intellettuali (750 nel 1734, 850 nel 1740, oltre 1000 – come sembra – nel 1742), tra cui Maffei, Metastasio, Vallisneri, Morgagni e Muratori; quest’ultimo per altro beneficiò in prima persona di alcuni vantaggi editoriali, affidando alle risorse della Società Palatina di Milano la monumentale opera dei *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-1751). Sulla Palatina si rimanda a L. Vischi, *La Società Palatina di Milano. Studio storico*, in “Archivio Storico Lombardo”, VII, 1880, f. III, pp. 391-566.

anticipatamente con le proprie finanze³⁹². Entrambe le parti potevano così rivendicare dei vantaggi: da un punto di vista editoriale, grazie ad una preventiva ricerca di mercato da parte dei librai/tipografi/editori (effettuata per mezzo di opuscoli, annotazioni, manifesti) era possibile ovviare alle usuali carenze pecuniarie, intensificando al contempo nuovi canali distributivi, mentre per il pubblico dei consorziati erano previsti sconti e servizi ausiliari, come ad esempio la consegna a domicilio³⁹³. Va da sé che quanto più estesa era la rete di amicizie erudite dello scrittore, tanto maggiori erano anche le possibilità di realizzazione, diffusione e successo del libro stesso. Prova ne siano il *Sant'Ilario*, gli *Acta Martyrum*, la *Verona Illustrata*, il *San Girolamo*, il *Museum Veronense*, ecc. su cui torneremo a più riprese nei prossimi paragrafi.

Tanto nei casi in cui gli allestimenti tipografici e calcografici poggiassero su solidi stanziamenti, singoli (laddove vi fosse un unico mecenate) o collettivi (qualora si creassero “società” a bella posta), quanto nelle più ardue condizioni di auto-finanziamento, l'opera non si presenta mai priva di un importante elemento paratestuale, a conferma del suo ancoraggio con la storia e la società: la dedica³⁹⁴. Come già si è intravisto al capitolo 1.2, grazie alla dedica infatti (e al relativo “gradimento” da parte dell'intestatario) è possibile ricostruire – anche se talvolta solo in via ipotetica – le dinamiche di pubblicazione di un libro, in un periodo in cui il diritto d'autore era un concetto dai labili contorni giuridici e ricorrere ad aiuti economici prassi alquanto frequente³⁹⁵.

La presenza di tavole illustrate costituisce – economicamente parlando – una sorta di “problema nel problema”; secondo l'articolato studio di Paoli spetta infatti il più delle volte all'autore provvedere al pagamento dei pittori, incisori o *peintre-graveurs* ingaggiati per l'abbellimento materiale del volume³⁹⁶. Questo spiegherebbe come mai la scelta degli stessi fosse di frequente mediata da personali conoscenze o commissioni adiacenti; va da sé che la

³⁹² Il testo da sottoscrivere veniva quindi pubblicizzato attraverso la diffusione di un manifesto a stampa che serviva allo stampatore per raccogliere eventuali adesioni. Gli associati si impegnavano ad acquistare il volume o i volumi dell'opera, sborsando talvolta già un anticipo. Lo sconto di cui beneficiavano è stato calcolato aggirarsi attorno al 25% del valore totale. Sull'articolato sistema delle sottoscrizioni si rimanda a M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., *passim* (per la situazione veneta); sulla precoce diffusione in Inghilterra P.J. Wallis, *Book Subscription Lists*, in “The Library”, s. V, XXIX, n. 3, settembre 1974, pp. 255-286; una panoramica più ampia, che tenga conto del contesto europeo è delineata da G. Abbattista, *Alcune riflessioni sulla sottoscrizione e sulle liste di sottoscrizione come testimonianza della circolazione libraria nel sec. XVIII* in A. Postigliola (a cura di) *Settecento italiano*, Roma, 1988, pp. 13-22 (con ricchi riferimenti bibliografici); V. Romani, “*Opere per Società*” nel *Settecento italiano*. Con un saggio di liste dei sottoscrittori (1729-1767), cit., pp. III-XXXIX.

³⁹³ G. Abbattista, *Alcune riflessioni sulla sottoscrizione e sulle liste di sottoscrizione come testimonianza della circolazione libraria nel sec. XVIII*, cit., p. 16; L. Firpo, *Il rinnovamento dell'editoria*, Firenze, 1983, p. 11.

³⁹⁴ La letteratura specialistica sulla pratica dedicataria è molto estesa. Per quanto riguarda il Settecento, ineludibili sono i contributi di M. Paoli; si vedano *L'autore e l'editoria italiana del Settecento*, II, *Un efficace strumento di autofinanziamento: la dedica*, in “Rara Volumina”, 1, 1996, pp. 71-102; id., *L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, 2004, soprattutto alle pp. 39-62; id., *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Lucca, 2009. Per l'approccio metodologico si confronti G. Giusti, *Le dediche delle edizioni mantovane settecentesche: dalla funzione economica per Saverio Bettinelli a quella politica per i libretti teatrali*, in “Paratesto”, 4, 2007, pp. 1-18.

³⁹⁵ Sull'iter di dedica si veda M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit. L'autore individua in particolare tre successivi “step” che accompagnano il passaggio dal manoscritto allo stampato: l'individuazione del dedicatario/potenziale mecenate, l'accettazione della dedica vera e propria (solitamente inviata manoscritta prima o durante la stampa del testo) e il gradimento finale che poteva tradursi, nei casi più fortunati, in promozioni sociali e contributi economici.

³⁹⁶ Ivi, pp. 27-37.

proprietà delle matrici calcografiche andasse di diritto a colui che si era incaricato di pagarle, il quale – nel caso fosse un letterato e scrittore – poteva sentirsi libero di riutilizzarle in successivi lavori a stampa. Si pensi ad esempio al *Bacco Bevilacqua*, realizzato dalla coppia Tiepolo-Zucchi per la terza parte della *Verona Illustrata* (1731-32) utilizzato più tardi come antiporta della nuova edizione de *La Merope* uscita dalla tipografia Ramanzini (1745) con formato in quarto (cfr. **fig. 96**); o, ancora, alle numerose tavole inserite nei sei volumi delle *Osservazioni Letterarie* e impiegate, a distanza di anni, nella grande impresa del *Museum Veronense* (**figg. 464, 466, 467**).

Ovviamente non siamo di fronte a un protocollo consolidato e le eccezioni, in tal senso, rappresentano la norma; talora infatti è lo stampatore che, fiutando potenziali profitti, decide di accollarsi le spese dell'apparato grafico³⁹⁷. Senza dover per forza citare il caso, eccezionale, della *Gerusalemme Liberata* albrizziana – sviscerato in lungo e in largo dagli studi specialistici – si pensi solo all'allestimento calcografico de *Le antichità d'Aquileja profane e sacre* (Venezia, G.B. Albrizzi, 1739) condotto in autonomia dallo stesso tipografo veneziano³⁹⁸; ovviamente in ambito atesino 'slanci' di questo tipo sono meno consistenti e meno documentati. Basti, ad esempio, l'affettuoso apprezzamento del Maffei per il giovane Jacopo Vallarsi che, nonostante i limitati mezzi, volle finanziare la raccolta delle sue tragedie teatrali (1723-1725)³⁹⁹ o, ancora, il sistematico riutilizzo di illustrazioni di pregio da parte del Tumermani, a tutti gli effetti forse l'unico stampatore locale in grado di accettare più alte sfide editoriali.

In generale si può comunque asserire come l'incontro di nuovi interessi commerciali con rinate urgenze culturali abbia permesso alla città scaligera, nel giro di pochi lustri, di migliorare sensibilmente il proprio *standard* editoriale. A dare rilievo ai testi congedati tra il terzo e il sesto decennio non furono solamente la bontà dei contenuti e l'influenza dei rispettivi compilatori, ma anche la presenza sempre più costante di contributi incisori, cui s'affidavano obiettivi didascalici, documentari, commemorativi, encomiastici, devozionali, a seconda del testo. Maggiore attenzione è inoltre rivolta a quei dettagli "collaterali" che nelle fasi preparatorie e nella successiva valutazione estetico-materiale dell'oggetto-libro fanno senz'altro la differenza: si pensi all'importanza di un'impaginazione armonica e spaziosa, all'utilizzo di caratteri alfabetici non consunti e di buona fattura, allo spessore e alla resistenza della carta, alla corretta inchiostrazione del torchio ... I paragrafi che seguono mirano a tracciare un percorso attraverso le molteplici discipline che hanno avuto dignità di pubblicazione nella prima metà del secolo; articolate per blocchi tematici si affronteranno, nell'ordine, le edizioni di antiquaria (2.2.1) e di patristica/teologia (2.2.2), rappresentative di un'epoca e destinate progressivamente a scemare

³⁹⁷ Oppure, nel caso di opere in più volumi realizzate col metodo delle sottoscrizioni (o patrocinate da qualche mecenate/dedicatario), poteva succedere che il *corpus* illustrativo entrasse a pieno titolo nella spesa complessiva.

³⁹⁸ Quando Anton Francesco Gori per la preparazione dei *Symbolae litterariae opuscula* chiede a Giandomenico Bertoli il prestito di una matrice con scena di *Crocefissione* inserita ne *Le antichità d'Aquileja* (p. 406) regisce sorpreso alla notizia del Bertoli il quale comunicava che tutti i rami del volume erano di proprietà dell'Albrizzi (fatta eccezione per l'antiporta, intagliata invece a sue spese). Si veda M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit., p. 33.

³⁹⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, p. 458 (lettera a Paolo Gagliardi del 2 agosto 1723).

verso gli ultimi quarant'anni del Settecento⁴⁰⁰. Seguirà un corposo unico capitolo relativo allo *status quo* letterario e scientifico (2.2.2 e 2.2.3), assieme ad alcune considerazioni sulla produzione d'occasione, certamente “minore” da un punto di vista contenutistico e qualitativo eppure non trascurabile, per via dell'alta rappresentanza numerica (2.2.4).

2.2.1 Verona altera Roma

L'ampiezza, la popolazione, la forza delle Città ha sempre naturalmente partorito loro una certa apparenza di Primato sopra le inferiori. Ma in ciò, per quanto spetta a' tempi antichi, testimonj ha Verona troppo singolari. Io voglio, che ne interroghiam solamente le maestose reliquie de' nostri antichi edificj. Un Anfiteatro di pietra, che cede a poco a quel di Tito: un Teatro pur di marmo, i frammenti, ed i vestigi del quale recano ancor meraviglia: archi, doppie porte, vaste colonne, pezzi sterminati di marmi oltramarini, son pruove tali dell'antica grandezza, che fuor di Roma non so qual altra Città possa mostrarne altrettante.

(S. Maffei, *Dell'antica condizion di Verona*)

Se c'è un dato – inconfutabile – che Verona ha sempre orgogliosamente rivendicato al cospetto di Venezia e attorno al quale ha saputo costruire, granitica, la propria identità culturale, esso è da identificarsi nel vivo ricordo del passato romano, repubblicano prima e imperiale poi. La ripetuta esperienza visiva delle nobili vestigia d'un tempo (l'anfiteatro, il teatro, le porte Leoni e Borsari, l'impianto urbano ripartito in *cardi* e *decumani* con il foro all'altezza di piazza Erbe ...) sembrò infatti legittimare, qui, un preciso indirizzo di studi, quasi esautorando la città lagunare che sulla *res publica romanorum* – di cui si dichiarava erede – aveva costruito parte della propria propaganda politica. L'origine, vera o presunta che fosse, di noti esponenti dell'epoca come Catullo, Vitruvio, Plinio il Vecchio, e Cornelio Nepote non faceva che rafforzare *in loco* tale convinzione. Beninteso, la declinazione in senso “classico” degli studi storico-eruditi non è né una peculiarità esclusivamente scaligera, né tantomeno un requisito solo settecentesco; è evidente però come soprattutto nella prima metà del secolo XVIII la città atesina maturi un rapporto personale e completo nei confronti dell'antico, che non si limita alla pubblicazione di testi greci o latini in nuove e migliorate traduzioni⁴⁰¹, ma si spinge invero a una riflessione più profonda, che esce quasi subito dalle pagine dei volumi illustrati per radicarsi nel cuore del tessuto urbano, attraverso architetture che ne rievocano le origini, tanto nei significanti

⁴⁰⁰ Nell'ambito dell'antiquaria il *terminus* ultimo per Verona è rappresentato, a parere della scrivente, dai *Numismata antiqua a marchione Jacobo Musellio recens acquisita* del Muselli (1760). Le edizioni di carattere teologico invece, pur calate in quantità, non tramontano del tutto, rimanendo più strettamente connesse all'ambito seminariale.

⁴⁰¹ In questo si specializzò soprattutto il tipografo Ramanzini, che nel quarto decennio del secolo ristampa la storica collana del Giolito, diffondendo le traduzioni di Arriano di Nicomedia (1730), Cornelio Nepote (1732), Erodoto (1733), Tucide (1735) e Polibio (1741).

quanto nei significati. Già si è detto dell'importanza simbolica – ancor prima che funzionale – di alcune nuove costruzioni innalzate per l'appunto entro il primo quarantennio del Settecento.

In questo capitolo s'intende focalizzare l'attenzione sul contributo veronese alla cultura antiquaria veneta, soffermandoci in particolare su alcuni testi significativi congedati prima del 1755. Pur in termini sintetici si mira inoltre a collegare l'esperienza scaligera (ancora una volta guidata dal Maffei) con uno scenario più vasto, peninsulare *in primis* e quindi europeo, nella consapevolezza che proprio tra Sei e Settecento la figura dell'"antiquario", tradizionalmente associato a una pluralità di attività (studioso, mediatore/mercante, proprietario e responsabile di raccolte museali *ante litteram*, artista, diplomatico ...) conosce una prima frattura epistemologica, volta a discernere il collezionista curioso o il semplice *amateur* (sovente oggetto di scherno) dallo storico-filosofo, lo storico dell'arte e l'archeologo⁴⁰².

Di base si riconosce nell'approccio italiano alle vestigia antiche una differenza sostanziale rispetto, ad esempio, al *modus operandi* francese, basato l'uno sull'indagine visiva – verosimilmente diretta – l'altro sulla rielaborazione delle fonti letterarie. Prova ne sia l'impostazione di una delle imprese più rappresentative nel settore, ovvero i dieci volumi delle *Antiquité expliquée et représentée en figures* di Bernard de Montfaucon (Paris, 1719-1724), ove la documentazione per immagini dei monumenti si avvale infatti di riproduzioni desunte da studi precedenti (spesso costruite a tavolino) non sempre verificate⁴⁰³.

L'infilata di scoperte archeologiche nel territorio peninsulare aveva al contrario stimolato la necessità di nuovi disegni dal vero, nuove traduzioni calcografiche, nuove interpretazioni storiche e, ovviamente, nuove pubblicazioni⁴⁰⁴. Il rinvenimento degli affreschi nelle *domus* repubblicane sotto le terme di Costantino (1709), gli scavi del Palatino (1720-30), il recupero della cosiddetta "Aula isiaca" (1724), l'identificazione del sito di Paestum, le straordinarie "apparizioni" di Ercolano (1738) e Pompei (1748) costituirono il *substrato* ideale per

⁴⁰² Si rimanda all'interessante saggio di S. Ferrari, *L'antiquario nella cultura europea del Sei-Settecento*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VII, a. CCL, 2000, v. 9, pp. 191-214. Per un quadro generale si vedano invece i sempre attuali studi di I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990, pp. 179-264 e di K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, Milano, 1989 (I ed. Paris, 1987), pp. 245-345.

⁴⁰³ Il Montfaucon compì numerosi viaggi – anche in Italia – durante i quali disegnò dal vero molti dei reperti visibili nelle sue *Antiquité expliquée*; tuttavia l'obiettivo del suo lavoro era quello di realizzare un censimento il più completo possibile e a tal fine attinse a piene mani dai suoi predecessori, quali Jacob Spon (*Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant*, 3 voll., Lione, 1678), Raffaele Fabretti (*De columna Traiani*, Roma, 1683; *Inscriptionum antiquarum*, Roma, 1699), Giovanni Pietro Bellori (*Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma, 1664; *Fragmenta vestigij veteris Romae*, Roma, 1673; *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flaminia*, Roma, 1680; *Veterum illustrium [...] imagines ex vetustis nummis, gemmis, hermis, marmoribus, alisque antiquis monumentis desumptae*, Roma, 1685; ...), Santi Bartoli (*Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, Roma, s.d.; *Columna antoniniana Marci Aurelii Antonini Augusti*, Roma, s.d.) e altri. Sul metodo del Montfaucon si vedano F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Heaven, 1981, pp. 43-44; E. Vaiani, *L'Antiquité Expliquée di Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Atti delle cinque giornate di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore) a cura di E. Vaiani, in "Annali Scuola Normale Superiore. Classe di lettere filosofia. Quaderni", s. VI, 1998, n. 4, pp. 155-175.

⁴⁰⁴ Si vedano in merito M. Barbanera, *Dal testo all'immagine: autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 29 novembre 2010-6 marzo 2011) a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano, 2010, pp. 33-38 e R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, 1994, pp. 81-84.

appassionati intellettuali, come Francesco Bianchini, Francesco Antonio Gori o Francesco de' Ficoroni, ugualmente protesi verso una contestualizzazione topografica del reperto, resa comprensibile al “pubblico” – elitario, s'intende – tramite incisioni che ne amplificano o semplificano le caratteristiche, ora cedendo alla realtà frammentaria ora alla finzione ricostruttiva⁴⁰⁵. Del resto, l'osservazione autoptica intesa come strumento di confronto e possibilità di revisione – ovvero di progresso – nella scienza antiquaria riflette uno degli aspetti distintivi della cultura settecentesca che, abbandonata in parte l'ansia tassonomica del secolo precedente, preferisce ora un atteggiamento esplicativo-dimostrativo. L'interesse per l'antico viene orientato tanto alle opere d'arte plastica, quanto alle testimonianze allogene come epigrafi, monete e varia *instrumenta* (lucerne, vasi ...), utilissime queste ultime per la ricostruzione documentata delle abitudini quotidiane nel mondo greco e romano. Il disegno e la relativa trasposizione su rame rappresentano dunque *media* indispensabili per preservare la memoria dei monumenti e per contribuire alla loro conoscenza. Le grandi edizioni d'antiquaria sono dunque, tautologicamente, edizioni illustrate⁴⁰⁶.

È in questo periodo infatti che viene a delinearsi con maggior consapevolezza una nuova tipologia letteraria destinata a diffondersi non solo in Italia, ma nell'Europa tutta: il catalogo a stampa delle collezioni pubbliche o private. Già nel Seicento si era andato delineando lo stretto rapporto tra raccolte archeologico-naturalistiche o numismatiche (sulla scia delle *Wunderkammern*) e pubblicazioni tipografiche corredate di tavole che assolvessero al contempo un duplice fine, didattico e celebrativo. Si pensi solo al caso del veronese Lodovico Moscardo, che con il suo *Museo* (Padova, 1656 e Verona, 1672) seguiva a ruota le precoci esperienze di Pietro Stefanoni (editore, antiquario e collezionista vicentino) e della sua opera *Gemmae antiquitatis sculptae* pubblicata con quarantotto incisioni calcografiche prima a Roma (1627), poi a Padova (1646). Proprio in quest'ultima città, del resto, stava giocando un ruolo fondamentale la presenza di Charles Patin (Parigi 1633-Padova 1693), medico e numismatico attivo presso lo *Studium* a partire dall'ottavo decennio del secolo, “ambasciatore” di un rinnovato interesse per l'antico che andava progressivamente diffondendosi dall'epicentro francese⁴⁰⁷. L'integrazione

⁴⁰⁵ Nella seconda metà del secolo si distingueranno due importanti edizioni francesi, dedicate all'antichità classica italiana secondo un “metodo visivo” in sintonia con un'impostazione illuminista. Si tratta di *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* di Jean Claude Richard de Saint-Non (5 voll., Paris, 1781-1786) e *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari* di Jean Pierre Houel (4 voll., Paris, 1782-1787).

⁴⁰⁶ L'uso dell'immagine per meglio spiegare fatti e personaggi della storia antica affonda le proprie radici in epoca preumanistica come dimostra ad esempio l'*Historia Imperialis* di Giovanni de' Matociis, mansionario della cattedrale veronese; scritta entro il 1320 essa risulta infatti corredata di immagini desunte da monete e medaglioni. Per un *excursus* storico si veda I. Favaretto, *Memoria dell'immagine e immagine nella memoria: significato e valore del catalogo illustrato nella storia delle collezioni veneziane di antichità* in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, 27 maggio-31 luglio 1988) a cura di M. Zorzi, Roma, 1988, pp. 165-180.

⁴⁰⁷ Sulla raccolta Moscardo si è già discusso al capitolo 1.2. Sul contesto culturale del Seicento e le prime edizioni d'antiquaria si veda invece C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, cit., pp. 1-18. In particolare, sull'influsso del Patin *ivi*, pp. 7-12 (e relativa bibliografia); V. Mancini, *Il “Cavalier parigino Carlo Patino”: un Savant nella Padova del tardo Seicento*, in M. Callegari, G. Gorini, V. Mancini (a cura di), *Charles Patin. La collezione numismatica, la raccolta artistica, la biblioteca*, Padova, 2008, pp. 29-71. Sull'importanza dell'influsso francese, mediato anche dal Patin, si veda F. Bassoli, *Monete e medaglie nel*

con gli alti circoli culturali della Serenissima, come l'Accademia de' Ricovrati e l'Accademia dei Dodonei, unitamente al titolo di Cavaliere di San Marco assegnatoli dal doge Contarini nel 1679 non fecero altro che estendere e velocizzare il nuovo gusto antiquariale, rappresentato alla perfezione – nel suo caso – dal *Thesaurus numismatum* (Venezia, F. Valvasense, 1683), ovvero il catalogo della collezione Morosini (lasciato in eredità alla Repubblica) commissionatogli dal Senato veneto.

Agli esordi del Settecento si può dunque dire che il *background* editoriale di ambito antiquario (con predilizione per la numismatica) si distinguesse già per una certa raffinatezza di *mise en page*, assieme all'attenzione per la qualità delle incisioni, di cui si inizia a voler specificare la paternità. Le nuove iniziative si relazionano soprattutto a un fitto sottobosco di traduzioni da trattati d'oltralpe. Fu così, ad esempio, che *La science des Médailles* del gesuita Jobert, uscito in forma anonima nel 1692 a Parigi (e senza omissioni autoriali solo nel 1715) ebbe un grandissimo successo di pubblico, tanto da rendere presto necessari svariati adattamenti linguistici. In particolare, a Venezia il testo *La scienza delle medaglie* finì sugli scaffali delle librerie a partire dal 1728, mentre nel '56 verrà ampliato dalle considerazioni di padre Pompeo Berti⁴⁰⁸. Tale fortuna fu forse garantita dall'impostazione del manuale, che si rivolgeva non tanto a dotti studiosi, quanto piuttosto a principianti collezionisti ai quali si dispensavano suggerimenti di massima sulla valutazione – culturale e materiale – di potenziali reperti sul mercato. Non si dimentichi infatti che alla base di questa specifica tipologia libraria giocava un ruolo determinante la passione collezionistica; il che ci permette di guardare con minor ingenuità a molti testi antiquariali settecenteschi, ove, al palese intento documentario si sommano ipocutanee istanze celebrative oltre che commerciali (e penso soprattutto alle dattiloteche zanettiana e smithiana del '49 e '67, oltre che alle sfortunate traversie della collezione archeologica Nani, al limitare del secolo).

libro antico dal XV al XIX secolo, Firenze, 1985, pp. 27-28; egli parla di un vero e proprio “nuovo rinascimento” da collocarsi nella seconda metà del Seicento, proveniente dalla Francia, “paese all'avanguardia negli studi di numismatica e sull'antiquaria”. Si pensi solo all'ampio raggio di diffusione delle monumentali pubblicazioni di Louis Jobert (1637-1719) e Jean Vaillant (1632-1706), quest'ultimo addirittura incaricato dal ministro Colbert ad arricchire le collezioni di Luigi XIV.

⁴⁰⁸ *La scienza delle medaglie antiche e moderne, per ammaestramento delle persone le quali si applicano ad averne la notizia, con nuove scoperte fatte in questa scienza. Opera tradotta dal linguaggio francese nell'italiano da Selvaggio Canturani*, Venezia, L. Baseggio, 1728; *La scienza delle medaglie antiche, e moderne parte seconda, che contiene le Annotazioni storiche, e critiche sopra di essa del signor baron Brimard della Bastie trasportate in italiano dall'idioma francese dal padre Alessandro Pompeo Berti*, Venezia, L. Baseggio, 1756. In entrambi i casi l'antiporta è la stessa dell'edizione del 1715 (Paris, J. Boudot), incisa da François Ertinger. Si vedano anche *La letteratura numismatica nei secoli XVI-XVIII*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 29 maggio-29 giugno 1980) a cura di I. Scandaliato Ciciani, Roma, 1980, p. XVIII e p. 20 cat. n. 62; A. Modesti, *Numismata in libris: catalogo della raccolta di libri, riviste, periodici, articoli e scritti vari dal XVI al XX secolo inerenti l'arte della medaglia riguardante soprattutto l'Italia facenti parte di una biblioteca privata corredata da note esplicative*, Roma, 1997, pp. 319-320, catt. 1102-1104. Per una panoramica extra-veneta si rimanda al saggio di D. Gallo, *Musea. I cataloghi illustrati delle collezioni di antichità nel Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 279-294.

Da questo punto di vista la Verona del Maffei, del Muselli e del Bianchini si inserisce di diritto all'interno di un ideale triangolo urbano che vanta, agli altri vertici, Padova e Venezia⁴⁰⁹. L'unità compatta dei tre centri (e delle rispettive proposte nel settore) è sostenuta dalla fitta trama epistolare che lega, ad esempio, i veronesi testé anzi citati ai colleghi Antonio Vallisneri, Giovan Francesco Barbarigo (per la città patavina), Apostolo Zeno, Antonio Maria Zanetti il Vecchio (per la laguna), senza trascurare le costanti e autorevoli consulenze del modenese Ludovico Antonio Muratori o dei fiorentini Antonio Francesco Gori e Anton Francesco Marmi. Se con i monumentali volumi *in folio* del *Museo Trevisani* (Venezia, s. n. t., post-1726) o dell'*In numismata aerea selectiora* (Venezia, G.B. Albrizzi, 1727), dei *Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente* (Padova, tipografia del Seminario, G. Manfrè, 1732), dei *Musei Theupoli antiqua numismata olim collecta* (2 voll., Venezia, s.n.t., 1736) relativi alle collezioni Trevisani, Almorò Pisani (già Correr), Barbarigo e Tiepolo, la linea della Dominante sembra porsi sulla scia del modello patiniano della citata collezione Morosini⁴¹⁰, in quelli stessi anni Verona va invece distinguendosi per alcune precoci iniziative che esulano dalla descrizione encomiastica di una privata raccolta d'antichità, puntando a una definizione più ampia dell'approccio all'antico e a uno studio diretto sull'architettura. Regista indiscusso fu, ancora una volta, Scipione Maffei. La frequentazione del Giardino Giusti, di Casa Moscardo e di Palazzo Bevilacqua (sedi di private collezioni) sin dai tempi dell'Arcadia, l'associazione all'Accademia Filarmonica (nel cui cortile erano accolte epigrafi delle famiglie Nichesola, Ceruti, Boldieri, India, Palermo, Serego), la consapevolezza e l'orgoglio di risiedere nella stessa patria di Felice Feliciano, Onofrio Panvinio, Enrico Noris e dello stesso Francesco Bianchini funsero probabilmente da carburante per quell'instancabile attenzione che il marchese prestò, per tutta la vita, alla questione dell'antico⁴¹¹. Si aggiungano ovviamente gli stimoli maturati dal rapporto col più anziano

⁴⁰⁹ Una descrizione dettagliata dello *status* collezionistico delle tre città si trova in I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, cit., pp. 188-234, 252-263. Interessante è inoltre l'esautiva testimonianza ottocentesca del Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, 4 voll., Venezia, Stamperia Palese, 1806-1808, vol. II, 1806, pp. 76-117.

⁴¹⁰ Già in apertura al secolo si collocano le *Series Augustorum, Augustarum, Caesarum, et Tyrannorum omnium* dell'erudito Lorenzo Patarol – amico anche dello Zeno – uscite nel 1702 a Venezia per i tipi di Antonio Bortoli e ristampate a più riprese negli anni a seguire (nel 1708, 1722, 1740, 1743). In quello stesso anno Girolamo Albrizzi pubblicava il *Prodromus iconicus sculptilium gemmarum basilidiani, [...] de musaeo Antonij Capello senatoris Veneti*, raccolta acquistata dal Capello direttamente dagli eredi del Patin e citata anche nel *Diarium italicum* del Montfaucon. Fu però soprattutto verso la fine degli anni '20 che tale genere letterario conobbe maggior successo, vantando anche risultati di primo piano. Per quanto riguarda le tre edizioni citate si rimanda a C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, cit., pp. 261-267, cat. 59; pp. 272-273, cat. 61; pp. 278-292, cat. 64. Sul *Museo Trevisani*, custodito fino alla morte del suo proprietario (1732) nel palazzo vescovile di Verona si veda la scheda dedicata da A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra, cit., p. 236 n. 80.

⁴¹¹ L'approdo all'epigrafia del Maffei mostra nuova consapevolezza a partire dalla permanenza a Roma sul finire del Seicento, quando il marchese aveva già quarant'anni. A. Momigliano, *Gli studi classici di Scipione Maffei*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXIII, 1956, pp. 363-383; G.P. Marchini, *Scipione Maffei archeologo moderno*, cit., pp. 208-214; L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., pp. 29-37; L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano, 1981; M. Azzi Visentini, *La grotta nel Cinquecento: il Giardino Giusti in Verona*, in "Arte Veneta", 39, 1985, pp. 55-64; G. Bandelli, *Scipione Maffei e la storia antica*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 3-25.

Bacchini e, benché a fasi alterne, con il quasi coetaneo Ludovico Antonio Muratori, avviatosi alla ricerca storica in anticipo rispetto al veronese.

Sintetica e calzante a tal proposito la descrizione che Scipione diede di sé al corrispondente spagnolo Emanuel Martin:

*Homo Veronensis sum, antiquitatis amore captus, et bonarum literarum studiis impense deditus*⁴¹².

In concomitanza con la grande impresa del Lapidario, che costituì un fermo orizzonte su cui proiettare i propri studi, egli redasse l'*Istoria Diplomatica che serve d'Introduzione all'arte antica*, pubblicata alla macchia nel '27 dal Tumermani (Mantova [ma Verona]), tipografo che, come si è visto, aveva sposato la causa museale tanto da venir coinvolto, assieme al Pellegrini, nella strategica lotteria per la "raccolta fondi"⁴¹³. L'opera, allestita in quarto, rappresenta un punto d'arrivo e un punto di partenza al contempo; se messa in relazione a ciò che verrà poi, dalla *Verona illustrata* al *Museum Veronense*, l'*Istoria diplomatica* appare infatti una coerente premessa, soprattutto per quanto concerne la ricostruzione del quadro etnico del Veneto preromano, assegnato – secondo il magistero del Panvinio – al popolo etrusco, che avrebbe dunque anticipato la venuta dei ceppi successivi, dai Retii ai Romani. D'altro canto però il testo costituisce anche un primo esito di riflessione – per certi versi ancora confuso e disordinato – sui grandi trattati paleografici di Mabillon e Montfaucon, che Scipione si era fatto procurare direttamente da Parigi per tramite di Bertoldo Pellegrini⁴¹⁴. La passione per tali discipline, considerate ausiliarie alla storia, si era nutrita in quegli anni degli incontri fiorentini con Antonio Magliabechi (cui era stato presentato dallo Zeno⁴¹⁵), Anton Maria Biscioni, Filippo Buonarroti, Anton Maria Salvini e i già citati Gori e Marmi, che il veronese sistematicamente consultava e teneva aggiornati su quel "bizzarro museo"⁴¹⁶ che andava allestendo nella corte dell'Accademia. La permanenza in Toscana nei primi anni '20 fu quindi determinante nel rafforzare in lui un preciso indirizzo di formazione, soprattutto per quanto concerne le indagini sulla cultura e sulla storia etrusche. Non si dimentichi che qui venne in contatto anche con Cosimo III de' Medici,

⁴¹² S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 415-417 [lettera s.d. a Emanuele Martin], p. 415.

⁴¹³ Id., *Istoria Diplomatica che serve d'Introduzione all'arte critica in tal materia. Con raccolta de' Documenti non ancora divulgati, che rimangono in Papiro Egizio*, Mantova [ma Verona], G. Tumermani, 1727. Sulla lotteria, gestita anche dal Pellegrini e dal Tumermani, si rimanda ai capitoli 2.2 e 2.2.1.

⁴¹⁴ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 79-80 (lettera del 17 luglio 1711 a Bertoldo Pellegrini), p. 79: "Se avete modo di far commettere a Parigi la compra de' due libri, fatelo senza perder tempo, ma avvisando che non si lasci far questo torto del prezzo, e procuri ogni vantaggio: son libri che crescono ogni giorno, e fra poco valeranno la metà più. Uno è «De re Diplomatica» del P. Mabillon, la II edizione, l'altro la «Paleographia» del P. Montfaucon. Se niuno gli vorrà, li pagherò io, e mi saranno cari, ma il Saibante avrà caro d'avergli. Non bisogna rimettersene a' mercanti, se non nel porto; ma per avergli presto si potrebbe spendere qualche Filippo di più". Non mancarono peraltro insinuazioni di plagio nei confronti di un'opera del Bacchini, rimasta inedita, ovvero il *Trattato della sincerità e falsità de' diplomi*, indirizzato proprio al Maffei (che, a sua volta, nega di averlo mai letto). Sulla questione cfr. P. Golinelli, *Scipione Maffei e il mondo benedettino*, cit., pp. 434-436.

⁴¹⁵ A. Zeno, *Lettere [...] nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi*, cit., vol. II, pp. 21-22 e 28-29 (lettere del 10 agosto 1709 e del 5 ottobre ad Anton Francesco Marmi).

⁴¹⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 221 (lettera del 2 settembre 1716 a Camillo Silvestri).

che già dal 1692 poteva fregiarsi del titolo di *Etruscorum Rex*, ratificato addirittura dall'imperatore Leopoldo d'Asburgo⁴¹⁷.

Questo, pertanto, il retroscena e questi gli spunti assorbiti e rielaborati dal marchese, che cominciò forse a meditare sulla stesura di un viatico epigrafico sin dai tempi in cui curava il volumetto sui *Traduttori Italiani* (Venezia, S. Coleti, 1720). In quell'anno scriveva infatti al Muratori:

Io volea poi comunicarvi una nuova idea ch'ho concepita in materia d'antiche Iscrizioni. Penso di lavorare un'*Ars Critica Lapidaria*, perché nell'entrare alquanto avanti in questo studio, ho trovato, come nella presente luce dell'erudizione, questa è forse la sola materia, che resti ancora in molte tenebre. Infinite Iscrizioni false corrono per sincere, e molto resta a scoprire, per ben leggerle, per ben intenderle, e per trarne quanto si può di luce per l'istoria, ed erudizione. L'assunto è vasto, e superior d'assai alle mie forze, ma mi farà passare qualche anno di tempo con piacere⁴¹⁸.

Com'è noto, il progetto così esposto subì strada-facendo un'inclinazione diversa e fu costretto a un ridimensionamento; vista e considerata la molteplicità degli interessi dell'autore e la facilità con cui si appassionava a progetti di vasta mole, tale fatto non stupisce. Ad essere stampata nel '27 non fu dunque la promessa *Arte Critica Lapidaria*⁴¹⁹, bensì un'*Istoria Diplomatica che serve d'Introduzione all'arte critica*, articolata in due libri, ove l'autore tratta non solo di diplomi (da sempre oggetto di interpolazioni e falsificazioni), ma anche di atti privati e qualsivoglia tipologia d'"strumenti" tanto dell'epoca antica (ebraica, greca e romana: tomo I) quanto per l'alto medioevo (tomo II)⁴²⁰. Chiudono il volume una raccolta di "Antichissimi documenti in papiro non più dati in luce" (sedici in totale), il *Ritmo de' tempi di Pipino e dissertazioni sopra i versi*

⁴¹⁷ Interessante la ricostruzione dei rapporti con gli eruditi pocanzi citati che ne fa G. Cipriani, *Scipione Maffei e il mondo etrusco* in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 27-63. In particolare l'autore sottolinea come in quella precisa giuntura storica si stesse svolgendo a Firenze "un affascinante capitolo di storia della cultura" (ivi, p. 34); egli riferisce infatti della vicenda di Thomas Coke, aristocratico inglese in visita a Firenze, che nell'autunno del 1716 aveva acquistato numerosi testi a stampa e manoscritti, tra cui spiccava il *De Etruria Regali* dell'erudito scozzese Thomas Dempster. Quest'ultimo era stato docente di diritto presso l'Università di Pisa e tra il 1616 e il '19 era stato incaricato da Cosimo II de' Medici di scrivere una storia degli Etruschi, che ripercorresse anche il succedersi dei sovrani; l'intento era quello di presentare la dinastia medicea come l'erede naturale di tale gloriosa e antica stirpe di sovrani. La morte di Cosimo II nel '21 bloccò l'iniziativa editoriale, facendola rimanere allo stato di manoscritto. Fu il grecista Salvini a ritrovare il documento tra le carte conservate a Palazzo Pitti e rivenderlo al Coke (dopo averlo fatto accuratamente trascrivere). Proprio nel 1720 – quando cioè il Maffei si trovava nel capoluogo toscano – lo studioso inglese dava alle stampe il tanto atteso *De Etruria Regali*, corredato di tavole incise (due delle quali riproducono due pezzi dalla raccolta veronese).

⁴¹⁸ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 359-361 (lettera del 15 settembre 1720 a Lodovico Antonio Muratori), p. 360. Riferimenti all'*Ars Critica* si riscontrano anche nella lettera al Vincioli del 17 novembre 1719 (ivi, I, pp. 327-328): "Ho raccolto sinora da 230 marmi, ed altri ne sto attendendo. Penso stamparli unitamente con commento, alquanto [...] differente dall'uso, e premettere un'istoria di questo studio lapidario, e un'arte critica per discernere le false dalle legittime, in che trovo esser caduti non di rado molti Eroi di Letteratura, specialmente Oltramontani". Le stesse motivazioni tornano nella lettera del 26 gennaio 1722 al Gagliardi (ivi, pp. 418-419): "Io per ora ho fissato di non voler interrompere la mia *Ars Critica Lapidaria*: ma questa d'una piccola opera converrà che diventi opera grande, o sia grossa [...]. Le dirò almeno, che ho scoperto un mondo nuovo; che le Iscrizioni false vanno a centinaia e a migliaia, che l'antichità si può dire ancora mestiere incognito [...] e che in questa sola città ci avrò trovato più di dugento lapide false. La prego però a non palesare ancora tanto fracasso, perché il dirlo così duramente e nudamente farebbe troppo orrore".

⁴¹⁹ Sulle vicissitudini dell'opera, pubblicata postuma (Lucca, 1765), si veda I. Di Stefano Manzella, *Scipione Maffei e l'Ars Critica Lapidaria. Storia e struttura dell'opera*, in *Nuovi studi maffeiiani*, cit., pp. 165-186. Il manoscritto autografo che Séguier ereditò e ordinò si conserva nella biblioteca municipale di Nîmes.

⁴²⁰ Nella chiosa all'indice l'autore specifica: "Nel titolo che siegue, sta per errore *Arte Critica* in vece d'*Istoria*: ma per altro questi libri d'Istria sono anche i due primi dell'*Arte Critica*". S. Maffei, *Istoria Diplomatica*, cit., p. XXII.

ritmici, Degl'Itali primitivi Ragionamento in cui si procura d'investigare l'origine degli Etruschi e dei Latini, L'epistola a Cesario rappresentata come sta nel codice fiorentino, e illustrata con alcune considerazioni e, infine, gli *Atti de' Santi Martiri Fermo e Rustico, e vita di Santo Zenone, con le Storie non più pubblicate delle Traslazioni*.

Secondo l'intenzione dell'autore il testo avrebbe dovuto costituire il primo passo verso una più complessa opera paleografica, ove poter esporre, in contrasto soprattutto col Mabillon, una nuova teoria sulla monogenesi delle scritture medievali latine. Grazie allo studio diretto dei codici capitolari, il marchese fu infatti il primo a intuire come le specifiche morfologie delle scritture medievali (romana, gotica, longobarda, sassone, franco-gallica, secondo la ripartizione del citato padre maurino) non fossero tra loro indipendenti, ma riconducibili ad un unico archetipo grafico di età romana, le cui forme maiuscole, minuscole e corsive andarono col tempo incontro a un processo di alterazione diversificata, a causa del progressivo sgretolarsi dell'unità imperiale⁴²¹. Da un punto di vista strutturale, il modello a cui l'autore si stava ispirando (e che cercava altresì di emulare) era quello dei *Rerum Italicarum Scriptores* muratoriani, di cui tra il 1723 e il 1727 erano già usciti undici spessi volumi (sui ventotto totali) per i torchi della Società Palatina di Milano, appositamente fondata nel '21.

Buon concerto verrà facendo – annunciava infatti il veronese – questa raccolta con quella degli Scrittori Italici dell'istesso periodo di tempo, qual con la direzione e prima cura del Sig. Muratori, e con la cooperazione dei più eruditi soggetti va uscendo in Milano [...]. Non sarà vaglia il vero inutile per dar luce di quei tempi la mia raccolta: più si ritrae talvolta da un documento, che da uno Scrittore di quelle età, quando mancata l'Arte Istorica e il sano modo di parlare, ricopiandosi l'un l'altro, si trovano spesso ugualmente vuoti e in lungo scritto nulla s'impara⁴²².

Il riferimento allo storico modenese sembra uscire tuttavia a denti stretti, ricollegandosi direttamente allo scontro “intestino” tra Maffei e Muselli – culminato proprio nel '27 – entro il quale Muratori, amico e corrispondente di entrambi, non aveva voluto prendere le difese del marchese, dimostrando anzi sistematici e cordiali rapporti con il canonico del Capitolo⁴²³.

Nel complesso il lavoro tradisce una certa incostanza d'indagine e una innegabile premura per la pubblicazione finale; basti solo far caso al bislacco scollamento tra il titolo frontespiziale (relativo all'ultima fase dell'allestimento editoriale) e quello ribadito in capo ai due libri (allestiti

⁴²¹ La critica alla teoria poligenetica verrà ripresa anche in più punti della *Verona Illustrata*. A. Spagnolo, *Il grande merito di Scipione Maffei nel campo paleografico* in “Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere Arti e Commercio di Verona”, s. IV, v. X (LXXXV), 1910, pp. 209-215; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., p. 259. Per un quadro generale si rimanda anche a R. Feruglio, *Il plurilinguismo nel pensiero linguistico italiano da Fontanini a Leopardi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie, tutor P. Rizzolati, a.a. 2012-13, pp. 43-44 (con riferimenti bibliografici).

⁴²² S. Maffei, *Istoria Diplomatica*, cit., p. 118.

⁴²³ I dissapori sorti *in pectore* al Maffei sono confermati da una ricca corrispondenza epistolare; l'acredine del marchese era legata al fatto che l'amico e collega modenese non avesse voluto prender parte nella questione contro il Muselli, col quale aveva mantenuto i rapporti. Questi si riappianeranno a partire dal '28, in contemporanea alla riconciliazione col Muselli. I contrasti riemergeranno circa undici anni dopo, in occasione dell'allestimento muratoriano del *Novus Thesaurus veterum inscriptionum*, percepito da Scipione quale imperdonabile “invasione di campo”. Sulla vicenda Maffei-Muratori, in filigrana rispetto allo scontro Maffei-Muselli, si vedano G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 118-122.

verosimilmente in corso d'opera). Le dinamiche del rinvio sono in parte ricostruibili da una lettera scritta nel luglio 1727 (senza destinatario, forse da identificarsi nel Vallisneri), dalla quale si evince che ci furono due distinti annunci di stampa diffusi da Tumermani e che la causa principale del ritardo – almeno secondo la versione dell'autore – fu la commissione del ritratto del dedicatario, Vittorio Amedeo II Re di Sardegna. Riferisce infatti il Maffei:

Il manifesto del mio libro che il Tumermani mandò fuori era una sciocchezza; ha poi mandati quello che v'inchiodo. Subito che il mio libro anderà fuori, ve ne manderò una copia e mi meraviglio che rivochiate ciò in dubbio. Si sospenderà ancora alquanti giorni per il ritratto del Re di Sardegna che mi è venuto volontà di metterci. Al fine della settimana ventura credo di mettermi in viaggio per Torino, da dove ritornerò in tre settimane [...]⁴²⁴.

La presentazione ufficiale dell'opera al principe sabaudo – finalizzata a un sostentamento economico che non dovette mancare – avvenne alla fine di quello stesso luglio, come attesta anche il canonico bresciano Paolo Gagliardi cui Scipione fece visita di passaggio verso il Piemonte⁴²⁵. Non si dimentichi, d'altro canto, che a sostenere “nobilmente” gran parte delle spese tipografiche fu, in questo caso, lo stesso Giovanni Alberto Tumermani⁴²⁶.

Il testo, ambizioso e in qualche modo pionieristico (fu il primo trattato di paleografia italiano), venne accolto con qualche rimostranza e ad oggi non si conoscono ristampe successive⁴²⁷. A sollevare parole di biasimo furono soprattutto figure già maldisposte nei confronti del marchese (come l'Ottolini e il Fontanini), fatta eccezione per il Muratori, che si sentì direttamente chiamato in causa nell'edizione del ritmo pipiniano, di cui il veronese volle emendare alcuni errori riscontrati nel secondo tomo dei *Rerum*⁴²⁸. Il volume ha una veste

⁴²⁴ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 541-543 (lettera senza destinatario del 3 luglio 1727), pp. 542-543. Probabilmente il primo manifesto non conteneva il riferimento ad alcune delle dissertazioni che seguono i due libri principali.

⁴²⁵ P. Gagliardi, *Lettere del canonico Paolo Gagliardi accademico della Crusca colle annotazioni, e con un ragionamento intorno agli epistolari di Giambattista Chiaramonti. Tomo primo*, Brescia, P. Pianta, 1763, pp. 216-219 (lettera del 27 luglio 1727 a Giuseppe Antonio Sassi), p. 219: “È uscito in Verona il libro intorno all'Arte Diplomatica del Sig. Marchese Maffei. Egli passò per Brescia già due giorni, e me ne fece dono, ma non ho per anche potuto leggerlo”.

⁴²⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, I, cit., p. 576 (lettera del 14 agosto 1728 ad Anton Francesco Marmi), pp. 575-576.

⁴²⁷ Merita di essere segnalato un esemplare della Biblioteca civica di Verona (coll: post.287) in cui è stato aggiunto in un secondo momento il ritratto dello stesso Maffei, delineato dal Rotari e inciso dal Cunego. Si tratta della tavola realizzata in occasione della morte del marchese, dal momento che la troviamo ad ornare l'*Orazione funebre* scritta in suo onore dal Pindemonte (Verona, D. Ramanzini, 1755). Del resto l'incisore Cunego nel 1727 era ancora un infante, e l'indicazione degli estremi biografici del ritrattato funge da evidente *terminus post quem* per la datazione.

⁴²⁸ Si veda il commento del Gasperoni nell'*Epistolario*, p. 542, nota 2. Il Fontanini, con cui Scipione aveva litigato in merito al *De fabula equestris*, stroncava uomo e contenuti in una lettera all'Ottolini, anch'egli piuttosto restio al carisma del marchese. Scriveva infatti nel settembre del '27: “[...] il nostro Narciso o ciarlatano da buon plagiatore si dà per primo divulgatore e autore di questa gran ciancia, che gli antichi etruschi venissero dagli Ebrei o Aramenì, mentre è noto, a citarne uno solo, che il Giambullari ne ha parlato [...]”. (BCapVR, cod. CMLXXX, III). Per quanto riguarda il Muratori, sappiamo che tramite il Muselli egli aveva comperato due copie dell'*Istoria maffeiana*. Si veda L. A. Muratori, *Epistolario*, cit., vol. VI, p. 2649 (lettera a Gian Francesco Muselli del 8 luglio 1727). Sul *Ritmo pipiniano* invece *ivi*, p. 2660 (lettera a Gian Francesco Muselli del 22 agosto 1727), p. 2667 (lettera al medesimo del 17 settembre 1727), pp. 2682-2683 (lettera al medesimo del 30 ottobre 1727). In particolare risulta significativa e utile a comprendere il raffreddamento dei rapporti tra i due eruditi la lettera scritta dal modenese all'arciprete Muselli nel novembre del '27 in cui esprime il sospetto che a impedire l'accesso presso l'archivio capitolare scaligero (per il quale aveva avuto un permesso dal senato veneto) fosse stato proprio Maffei, bramoso di compulsare e verificare quelle carte in via esclusiva. Cfr. *Ivi*, p. 2687: “Non mi rivolgerei per questo al signor marchese Maffei, perché ha fatto vedere il suo genio, che pensa solo a sé stesso nell'affare del *Ritmo*. [...] Non mi si

dignitosa, grazie all’inserimento di tavole didattico-esplicative raffiguranti – nell’ordine – l’arco di Susa, la riproduzione del “diploma di Galba”, due tavolette bronzee del Museo Moscardo, un bassorilievo del Museo dell’Università di Torino e una serie di monete (raggruppate in un unico rame) dalla raccolta numismatica del Maffei. Ma a fare la differenza furono soprattutto il citato ritratto del dedicatario e la vignetta del frontespizio per i quali autore e tipografo chiesero la partecipazione di noti pittori ed incisori. È proprio in tale sede che compare per la prima volta il piccolo rame delineato da Antonio Balestra (in sigla: AB) e scolpito da Francesco Zucchi (FZ), che diverrà una sorta di marca tipografica – pur senza motto – per il Tumermani, che da qui in poi la preferirà spesso alla piccola Minerva (chiosata dalle parole “*Nisi utile est quod facimus stulta est gloria*”), esibita in più occasioni a partire dal 1726 (**fig. 79**)⁴²⁹. L’iconografia del disegno balestriano non presenta particolari difficoltà di lettura, collocandosi sul solco della personificazione di Verona: la figura femminile, adagiata su una trabeazione che molto assomiglia a una delle porte romane d’ingresso alla città, indossa un bizzarro copricapo sagomato sull’Arena (si veda la cosiddetta ala, in fronte) ed esibisce tre volumi di cui quello aperto recita, a tutta pagina: “*Nova et vetera*”. Il sintagma latino allude dunque alla tradizione antica, al passato romano che, attraverso la continuità della storia, s’invera nel presente. In primo piano, oltre a frammenti di colonne e capitelli, si scorge inoltre una figura maschile vista di schiena, sdraiata nei pressi di un canneto, ove sembra vuotare il contenuto di un’anfora: si tratta evidentemente della personificazione dell’Adige (**fig. 78**)⁴³⁰. L’abbozzo preparatorio della Biblioteca Palatina (cubo F, cassetto 4, n. 7) testimonia ancora una volta l’estrema vitalità creativa del pittore che giunge alla composizione finale solo in seguito a ripetute, tormentate, variazioni sul tema (**fig. 78/a**). Accanto all’esperto Balestra, Maffei volle affidare la tavola principale al giovane Pietro Rotari, che si era già distinto a Venezia per il *Museum Trevisani* e che, a guardar bene, non sarà poi così attivo – fatta solo qualche eccezione – nell’ambito dell’illustrazione libraria. Egli ritrae Vittorio Amedeo in armatura con il collare dell’ordine della Santissima Annunziata bene in vista, bastone del comando, folta parrucca riccia con riga a metà e sguardo sprezzante; la composizione – una variante della ritrattistica ufficiale – è inserita in un ovale percorso dall’iscrizione a lettere capitali “Vittorio Amedeo Invitto Re” e risulta accompagnata, in calce, da un’esplicita dedica scritta dall’autore dell’opera, il quale s’augura – come leggiamo – “che traluca in parte a gli occhi frali / L’alto, immortal, valor, ch’entro è

è mai tolto di mente un timore, ch’egli fosse quello che m’impedisce l’adito a cotesto archivio del Capitolo, quando la Repubblica ad istanza del Re d’Inghilterra fatte in mio favore, mi aveva impetrato ch’io potessi entrarvi. Ma indarno venni a Verona per questo.

⁴²⁹ Sulla bottega Tumermani si rimanda al capitolo 2.1. La marca (anonima) con Minerva è presente sia in A. Guidi, *Poesie d’Alessandro Guidi non più raccolte con la sua vita novamente scritta dal signor canonico Crescimbeni e con due ragionamenti di Vincenzo Gravina non più divulgati*, Verona, 1726, che in S. Maffei, *Literarum graecarum figura potestas et affectiones*, Verona, 1726.

⁴³⁰ C. Ripa, *Iconologia*, cit., *ad vocem* ‘Adige’, p. 219: “Un vecchio [...] à giacere, appoggiato ad’urna, dalla quale eschi copia d’acqua, sarà coronato di una ghirlanda di diversi fiori, et frutti, et con la destra mano tenghi un remo”. Per un *excursus* storico e iconografico sul fiume atesino si rimanda al contributo di D. Zumiani, “*Ritratto di così nobil fiume com’è l’Adige*”, in *Il fiume, le terre, l’immaginario. L’Adige come fenomeno storiografico complesso*, Atti del Convegno (Rovereto, 21-22 febbraio 2013) a cura di V. Rovigo, Rovereto (TN), 2016, pp. 359-365.

raccolto”⁴³¹ (**fig. 80**). A tradurre su rame il disegno fu il veneziano Carlo Orsolini, anch’egli coinvolto nel catalogo della collezione Trevisani ed ora “esordiente” nel panorama scaligero⁴³². È proprio in rapporto a tale illustre interlocutore che si giustifica, in particolare, il ragionamento sul bassorilievo e sull’iscrizione del monumento segusino, su cui Maffei si sofferma *in incipit*, evidenziando la portata esclusiva del suo contributo⁴³³. Il disegno (del pittore Giovan Battista Salonio) risaliva ai tempi del soggiorno del ’24, in concomitanza con l’incarico di sistemazione delle lapidi dell’Università⁴³⁴. Allo stesso periodo va inoltre ancorato l’allestimento di un’opera sulle antichità torinesi, da intitolarsi *Del valore ed uso delle Iscrizioni antiche*. Di tale iniziativa – commissionata da Vittorio Amedeo e rimasta infine inedita – troviamo qualche interessante traccia nell’epistolario. Dalle dettagliate lettere al Gori e al De Aguirre si evince infatti come il marchese, benché finanziato dai Savoia, dovesse provvedere in prima persona alle spese per i “Rami, ed i Disegni” che descrive come “il maggior fastidio” dell’intera operazione⁴³⁵. Naufragato il progetto, forse troppo ambizioso negli obiettivi, la matrice relativa all’arco di Susa fu dunque utilizzata senza problemi tre anni dopo da Scipione, che ne era il legittimo proprietario. Non si esclude tuttavia che oltre a fungere da omaggio per il principe, il riferimento

⁴³¹ L’epigrafe recita: “Il magnanimo, altero, augusto volto / Fa che traluca in parte agli occhi frali / L’alto immortal valor ch’entro è raccolto”. Essa obbedisce al non scritto meccanismo delle dedicatorie, attraverso le quali gli autori dei testi (nonché spesso editori) cercano sì un finanziamento materiale, ma anche una sorta di *sponsor*, in un rapporto però biunivoco: tanto l’opera potrà “brillare” per via dell’autorevolezza di colui al quale è rivolta, tanto quest’ultimo potrà “vantarsi” d’essere promotore di un contenuto “immortal” (e quindi, in un certo senso, essere immortale egli stesso).

⁴³² Una sintetica scheda dell’opera *Istoria Diplomatica* è contenuta ne *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra, cit., pp. 236-237 n. 81 (scheda di A. Corubolo). Sulle figure di Rotari e Orsolini si tornerà a più riprese. Sull’incisore è possibile consultare anche il repertorio in appendice.

⁴³³ S. Maffei, *Istoria Diplomatica*, cit., p. XIV: “Io non osava veramente sperare tanto, quando passai per tal fine a Susa; ma forse gli altri che a tale impresa s’accinsero o non aveano tanta pratica in fatto di lapide, o non vollero sacrificare due lunghe mattine a tal’opera, o non ebbero l’aiuto o i sussidi per salire in tanta altezza e per potervisi trattenere, che prestarono a me con gentilezza somma alcuni ufficiali, e singolarmente il signor tenente colonnello Nicolis”. Dunque l’autore insiste sul carattere inedito della ricostruzione storico-epigrafica relativa a “una delle più insigni antichità che in Italia ci restino, cioè il famoso arco di Susa; acciocché Vostra Maestà sia, come ragion vuole, il primo d’ogni altro a vederne il bassorilievo, ed a leggerne l’iscrizione di tutti questi tre secoli dal ristoramento delle lettere non rilevata ancor mai” (ivi, p. 21).

⁴³⁴ Le novità del rilievo evidenziate da L. Mercado, *Scipione Maffei e l’arco di Susa*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., pp. 699-720. Si veda inoltre L. Levi Momigliano, *I disegnatori e gli incisori in Piemonte per il Museum Taurinense e i Marmora Taurinensia*, in *ivi*, pp. 597-617, pp. 599-600; sul Salonio si veda anche A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme: l’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, 1963-1982, 4 voll., vol. III, 1968, p. 960.

⁴³⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 490-491 (lettera del 26 agosto 1724 a Francesco de Aguirre), p. 491. De Aguirre, giurista e intellettuale originario della Sicilia, fu impegnato direttamente, per volontà dello stesso Vittorio Amedeo (con cui litigherà poco dopo) nell’allestimento dell’Università sabauda. In particolare, dalla lettera del Maffei sembra di capire che ebbe un ruolo non secondario quale mediatore per la tiratura e fornitura dei rami. *Ivi*, p. 490: “Cariss. amico, // Lode a Dio mi è finalmente capitato il famoso Arco, ed ho anco ricevuto l’involtolino portato dalla Damigella. Vi rendo mille grazie [...]. La Edizione di coteste antichità porterà in lungo assai, ed ho anche speranza di ruinarvi intorno, perché non mi salverò con ducento Zecchini per li soli Rami, e forse si anderà a trecento”. Si veda inoltre *ivi*, pp. 487-488 (lettera del 29 luglio 1724 ad Anton Francesco Gori): “Ora le dirò che sto lavorando un’Opera *Del valore ed uso delle Iscrizioni antiche e Bassirilievi additato per occasione d’illustrare molti monumenti non più stampati e in particolare gli novamente collocati nell’Università di Torino*. In questa io darò intorno a 400 Iscrizioni inedite, fra le quali 30 o 40 Greche, e darò intorno a 80 Bassirilievi, molti però de’ quali piccole cose. Lo farò in volgare; perché così lo desidera il Principe di Piemonte. Io era lontanissimo da questo pensiero, ma avendo il detto Principe mostrato di desiderare che io pubblicassi quelle di Torino, ed essendo infastidito di far sempre libercoli ho determinato di accoppiarvi molt’altre cose: e di annettervi il trattato”. Sul De Aguirre si veda R. Zapperi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 1, 1960, *ad vocem*, pp. 511-512.

al monumento di re Cozio fosse, di nuovo, una stoccata – non troppo nascosta – ai danni del Muratori, che a suo tempo si era cimentato nella trascrizione, trascurando però *in toto* (per scarsa visibilità) le sculture del fregio⁴³⁶.

Nello stesso torno d'anni il *focus* degli studi maffeiiani riusciva a passare dalla minuta analisi di papiri o frammenti d'iscrizioni alla dissertazione architettonica, con particolare attenzione, ovviamente, al caso scaligero. Proprio nel '28 infatti esce *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due ne' quali e si tratta quanto appartiene all'Istoria, e quanto all'Architettura*, stampato ancora una volta dai torchi del Tumermani. Esso costituisce, in sostanza, come spiega lo stampatore nella nota *A lettori*, l'“ultimo tomo d'un'Opera che porterà a Dio piacendo per titolo *Verona Illustrata*: ma essendo benché ultimo nell'intenzione stato primo nell'esecuzione, e venendo esso con incredibil curiosità ricercato da molte parti, ho ottenuto dall'Autore [...] di poterlo dar fuori senz'altra dilazione, e separatamente”⁴³⁷. Interessante è la giustificazione che segue sulla scelta di un formato così piccolo (in dodicesimo). Continua infatti il tipografo:

Con tal notizia il Lettor benigno potrà riconoscere la ragione, perch'io non l'abbia stampato in maggior forma, anzi in gran foglio, come alcuni m'hanno scritto, che l'avrebber voluto, secondo l'uso d'oggi giorno, per rendere i libri di molta spesa; quasi non da ciò che contengono debbasi desumere il merito di essi, ma da ciò che costano. [...] Ma io priego ogn'intendente di voler giudicare, se per essere in piccolo le figure di quest'Opera si godan meno, e se sia meglio averle disegnate in questo modo, e così intagliate, benché non in grande, ovvero col modo de' disegni usato in oggi in molte parti da chi stampa Antichità, non senza dolore, e nausea di chi veramente intende, e gusta a tal nobilissima professione. In questa forma il forastiero erudito avrà di più il piacere di potere aver seco il libro nel visitar l'originale istesso, e di poter riscontrare, se con verità ed esattezza tutto sia in esso rappresentato⁴³⁸.

Nato verosimilmente in risposta al testo del Mazzocchi sull'anfiteatro di Capua⁴³⁹, il libretto avrebbe dovuto svolgere la funzione di un'aggiornata guida agli antichi monumenti cittadini; in tal senso si spiegano le numerose illustrazioni calcografiche inserite all'interno della spiegazione (quindi con doppia tiratura per la preparazione) o ripiegate fuori testo. L'“Indice de' rami” che segue l'annuncio del tipografo e il sommario con gli argomenti trattati nei due libri annovera ben sedici tavole di cui l'ultima non numerata (forse un'aggiunta?). Se oramai collaudato sembra essere il rapporto con l'incisore veneziano Zucchi (presente già nell'*Istoria* del '27) maggiore attenzione va qui rivolta al lavoro del disegnatore, quel Saverio Avesani (Verona, 1685 ca.-1770) che, distintosi in qualità di cartografo militare dalla metà del secondo decennio, serviva la municipalità scaligera col titolo di “Pubblico Ingegnere”. Tale appellativo appare spesso infatti a completare la firma (che si presenta talvolta solo siglata); secondo il Dal Pozzo egli ebbe una

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 711-713.

⁴³⁷ S. Maffei, *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due*, cit., s. n. p.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ A. S. Mazzocchi, *In mutilum Campani amphiteatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones. Commentarius*, Napoli, F. Mosca, 1727. Ne parla il Maffei stesso in *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due*, cit., p. 29. Si veda anche C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, in “Archivio Veneto”, s. V, a. LXXX, 1950, vol. 46-47, f. 81-82, pp. 109-125, pp. 110-113.

formazione affine a quella del Perini, riconducibile a Jacopo Sanvitale, padre gesuita a cui non dovette essere estraneo nemmeno lo stesso Maffei che in quell'ambiente, seppur a Parma, si era formato⁴⁴⁰. L'interesse per i rilievi architettonici di edifici storici (ad esempio i castelli di S. Felice e S. Pietro o l'antica chiesa di S. Stefano⁴⁴¹) e il buon rigore grafico di cui era dotato lo portarono quasi naturalmente a intersecare la traiettoria del marchese. Per quest'ultimo realizzerà molti altri disegni di piante e prospetti di palazzi, tutti inseriti nella *Verona illustrata*, ove non stupirà dunque di trovare parole di grande stima riservategli dall'autore⁴⁴².

Come già anticipato, l'anno in cui esce *De gli anfiteatri* rappresenta uno snodo risolutivo per i rapporti diplomatici col Capitolo veronese, e in special modo col Muselli. La riappacificazione ebbe da subito ricadute di diversa portata, anche in ambito editoriale: si consideri ad esempio l'esistenza di una copia del testo – visionata dallo Spagnoli – con dedica autografa di Scipione⁴⁴³. Ma il risultato più evidente di questo rinato rapporto rimane senz'ombra di dubbio la *Verona illustrata*, che beneficiò di lauti e sistematici finanziamenti da parte del monsignore, senza i quali il risultato finale (per lo meno da un punto di vista estetico) probabilmente non sarebbe stato lo stesso.

Al principio del quarto decennio l'*iter* spesso tortuoso del grande erudito, impegnato in iniziative eterogenee alle prese con un ideale di onniscienza talvolta al di sopra delle sue possibilità, sfociò infatti in un'impresa che per certi versi compendia molti dei precedenti contributi. Si tratta della famosissima *Verona illustrata* (Vallarsi-Berno, 1731-1732), opera quadripartita stampata contemporaneamente *in folio* (unico volume) e in ottavo (quattro tomi), ove confluivano svariate dissertazioni storiche, letterarie, artistiche e architettoniche già in parte affrontate sia dal Maffei in prima persona, sia da alcuni intellettuali a lui contemporanei⁴⁴⁴.

Il progetto originario sembra risalire addirittura al 1712, anno denso di “epifanie intellettuali” per il nostro che, prima ancora di metter mano ai preziosi – quanto dimenticati – codici capitolari, andava pensando a un *Libretto delle cose notabili di Verona per uso de' forestieri* che potesse emendare l'innumerevole quantità di inesattezze e approssimazioni contenute nelle guide

⁴⁴⁰ Sull'Avesani B. Dal Pozzo, *Aggiunte alle vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti*, cit., pp. 31-33. Egli racconta come le campagne contro il turco (a Sternizza e Verlica, in Albania, tra il 1715 e il 1717) gli avessero permesso di distinguersi in qualità di cartografo, e come le prove giovanili fossero essenzialmente orientate ai disegni di fortezze dalmate e ai rilievi delle zone balcaniche di confine della Repubblica.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 32. Su S. Stefano si veda la scheda dedicata di L. Camerlengo in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., II, pp. 261-265, p. 262 (con riferimenti d'archivio).

⁴⁴² S. Maffei, *Verona illustrata parte quarta e ultima*, cit., p. 181.

⁴⁴³ A. Spagnoli, *I Marchesi Scipione Maffei e Francesco Muselli*, cit., p. 352. La dedica recita: “Al degnissimo Signor Arciprete della cattedrale Mons. Gian Francesco Muselli. Promotore nella patria di grandi e nobili letterarie intraprese. L'autore”.

⁴⁴⁴ La diversificazione degli argomenti è sottolineata dai titoli: *Verona illustrata parte prima. Contiene l'istoria della città e insieme dell'antica Venezia. Dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno* (1732); *Verona illustrata parte seconda. Contiene l'istoria della letteraria ossia la notizia de scrittori veronesi* (1731); *Verona illustrata parte terza. Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili* (1732); *Verona illustrata parte quarta ed ultima contiene il trattato in questa seconda edizione accresciuto anche di figure de gli anfiteatri e singolarmente del veronese* (1731).

utilizzate dai viaggiatori del *Grand Tour*⁴⁴⁵. Come già evidenziato, l'approccio periegetico lasciò presto il posto a nuove sfide di carattere antiquario, teatrale e teologico; complice la nuova disponibilità di antichi codici, l'agile *Libretto* venne infatti sepolto – almeno inizialmente – sotto la mole della *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*, censimento di ampio respiro, mai portato a termine. Eppure, se si considera il testo *Dell'Antica condizione di Verona*, pubblicato a Venezia (Coletti) nel '19, si può ben intuire come esso costituisca, in tempi ancora non sospetti, il “nucleo iniziale attorno al quale, via via, venne formandosi, negli anni successivi, l'idea generale della *Verona Illustrata*”⁴⁴⁶.

Data l'intricata matassa di progetti (spesso destinati a confondersi tra loro) che tennero occupato il marchese tra il secondo e il terzo decennio del secolo, non è possibile ricostruire con esattezza cronologica la genesi del lavoro. Se da un lato infatti la citata prefazione alle *Complexiones* del '21 sembra far intuire come il progetto di una “guida” corretta non fosse stato affatto dimenticato, dall'altro, per poter disporre di appigli certi, si deve però aspettare il 1725. Nel dicembre di quell'anno, infatti, scrivendo al Gagliardi, presenta per la prima volta l'opera in questione, nata appunto da una costola del sopra menzionato libro sull'*Antica condizione di Verona*, di cui il canonico bresciano era principale interlocutore. Confida infatti l'autore:

La mia occupazione studiosa al presente, per quanto altri imbrogli mi permettono, [...] da quando vi scrissi l'ultima volta in qua, è una *Verona Illustrata*. L'ho principata con idea di sbrigarmene in un mese; ma mi sono a poco a poco andato invaghendo di far una opera di nuova condotta, e che non potrà esser meno di tre tomi [...]. Ne professo l'obbligo a voi, senza del quale non mi sarei posto a queste ricerche. La maggior parte dell'opera consisterà in un'Istoria di Verona, ma con una idea troppo lontana da quanto potreste mai immaginarvi, e che vi farà raccapricciare del mio ardire⁴⁴⁷.

Considerando che dall'epistolario garibottiano l'ultima corrispondenza tra i due risale al 20 febbraio dello stesso anno, è verosimile pensare che l'inizio della stesura si collochi proprio in questo preciso lasso di tempo. Il Maffei intendeva affidare la pubblicazione al tipografo Tumermani, già distintosi per numerose e curate edizioni, salvo poi optare per il sodalizio Vallarsi-Berno. Prova ne sia la citata lettera a Bernardo De Rubeis, teologo veneziano in stretto rapporto con Apostolo Zeno, Nicolò Foscarini e Lorenzo Tiepolo, spesso coinvolto dal veronese in qualità di correttore/revisione:

⁴⁴⁵ Proprio la redazione di questa nuova guida, agile e corretta nei contenuti, portò il marchese alla ricerca (e alla scoperta) dei perduti codici della Capitolare, riportati alla luce infatti nell'ottobre di quello stesso anno. Sulla genesi dell'opera si vedano i contributi di P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, in “Studi Storici Luigi Simeoni”, v. XLIV, 1994, pp. 91-111, L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., pp. 728-744, G. P. Marchi, *Un italiano in Europa*, cit., p. 47; id., *Scipione Maffei e il collezionismo antiquario*, cit., pp. 572-573.

⁴⁴⁶ C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, cit., p. 116. L'obiettivo dell'opera era quello di confutare l'opinione, diffusa in ambiente bresciano, che la città veronese fosse stata fondata dai Cenomani e dunque detenesse un ruolo subalterno rispetto alla vicina Brescia. All'origine della *querelle* (sollevata nel '18 da Monsignor Gagliardi, amico del Maffei) era un distico di Catullo (“*Brixia Veronae mater amata meae*”) che il marchese dichiarò infine apocrifo. Sulla questione si veda L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., pp. 730-731. È verosimile che proprio sulla base di tale studio sulla divisione amministrativa di epoca romana nascesse anche il progetto, poi concretizzato, della già citata *Istoria Diplomatica*.

⁴⁴⁷ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 507-508 (lettera a Paolo Gagliardi del 15 dicembre 1725), p. 507.

Vorrei [...] poter cominciare a dargli [a Tumermani] un'opera principiata a caso e con credenza di sbrigarmene in un mese; ma mi occupa già da otto e non ne sono alla metà. La vaghezza mi ha condotto dove non avrei creduto. Il titolo sarebbe *Verona Illustrata*: principal parte l'Istoria di essa Città della quale ho già fatti nove libri, e sono ancora molto indietro. Le confesso che a niuna cosa ho mai preso tanto affetto; ci cadon per entro infinite cose, che non credo inutili all'erudizione universale⁴⁴⁸.

In quello stesso periodo era inoltre riuscito a condurre “a Verona il Sig. Tiepolo pittore per fargli disegnare alcune antichità [...] da far intagliare al Sig. Andrea Zucchi”⁴⁴⁹.

I tre tomi di cui parlava al Gagliardi avrebbero dovuto trattare di storia, arte (la cosiddetta “*Notizia*”) e architettura. Come sappiamo, già nel 1728 diede alle stampe il trattato *De li anfiteatri*, concepito quale ultimo tassello del più articolato progetto letterario. Oltre a ciò, a partire dal '29 egli meditava l'inserimento di una quarta parte, più squisitamente letteraria (la “*Biblioteca*”), che ricevette una grossa spinta in seguito alla morte – avvenuta nell'aprile del 1730 – di Ottavio Alecchi, intellettuale veronese avvezzo a questa tipologia di studi, apprezzato dallo stesso Maffei, che in più occasioni tuttavia ne biasimò, pur affettuosamente, la scarsa abilità di sintesi e l'incapacità a concludere i ragionamenti⁴⁵⁰. Non si dimentica certo che già ai tempi della citata *Bibliotheca Veronensis* egli aveva iniziato a raccogliere preziose informazioni, desunte soprattutto dalle carte Saibante, in apparenza accantonate poco tempo dopo a causa della vastità del progetto.

Che Scipione possa aver trascritto intere porzioni degli appunti alecchiani (spacciandoli per propri) non è, d'altra parte, ipotesi da scartare, anche alla luce del fatto che già nel giugno di quell'anno la sezione risultava quasi ultimata (dunque davvero in tempi da *record*!). Egli infatti si era mobilitato in prima persona onde evitare che le annotazioni sparse del povero Ottavio andassero perdute, una volta passato a miglior vita. Durante il soggiorno fiorentino degli anni '20 dava infatti le seguenti disposizioni al Pellegrini:

Vengo avvisato che l'Alecco sia in letto con febbre e dolori, e che il suo male nasca dalla miseria, in che si trova. Egli si merita tutto, e niuno più di me dovrebbe abbandonarlo; ma la carità nol vuole. Ho però scritto che gli sia dato certo soccorso ed ora vorrei pregar voi, e per carità vostra, e per far grazia a me, che faceste qualche bene a costui a suo dispetto [...]. Vorrei altresì che staste in osservazione del suo stato, che aggravandosi il suo male, o

⁴⁴⁸ *Ivi*, I, pp. 515-516 (lettera a Bernardo De Rubeis del 10 aprile 1726). Su padre De Rubeis si veda P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 39, 1991, *ad vocem*, pp. 238-240.

⁴⁴⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 508-509 (lettera del 24 dicembre 1725 a Pier Caterino Zeno), p. 509.

⁴⁵⁰ Sembra piuttosto evidente che il Maffei abbia attinto a piene mani dalle carte inedite dell'Alecchi, ricercatore meno noto e di carattere umile, che si era occupato per anni di letteratura senza però dare alla stampa i suoi contributi. Di lui scrive nella *Prefazione* alla seconda parte (p. IX): “Non fu per verità così felice nel commetter notizie, come in raccoglierte, e parrebbe che dell'ultima conclusione gli mancasse il dono, poiché svagando assai per la farragine delle cose dagli argomenti, niuna delle intraprese opere condusse a termine”. Simeoni ventila l'ipotesi che la stessa idea di inserire una sezione letteraria nell'opera (testimoniata da una lettera ricca di quesiti diretta al Muratori il 5 novembre del '29) non fosse in realtà disgiunta dalla possibilità per l'autore di attingere alle preziose carte dell'Alecchi, che era già malato di tisi e che non avrebbe potuto sperare in un epilogo diverso. Per una ricostruzione del rapporto Maffei-Alecchi si vedano L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., pp. 732-733; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 128-129; C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, cit., pp. 122-125. Per la lettera al Muratori, S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 590.

mancando lui, foste attento a impadronirvi di tutti li suoi scartafacci, evitando che egli li faccia abbruciare, come certo tenterà di fare per la sua trista natura⁴⁵¹.

Impossessatosi dunque di tali contributi, il lavoro corse via più veloce, tanto che all'inizio del 1731 la parte seconda contenente "l'Istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesi" era finalmente data alle stampe⁴⁵².

Come attestano anche le indicazioni tipografiche frontespiziali, la pubblicazione dei singoli tomi non seguì l'ordine di successione pensato dall'autore: il secondo e il quarto anticiparono di un anno il primo e il terzo, senza possibilità però di circolare in autonomia. Secondo le intenzioni del Maffei, l'opera avrebbe dovuto essere letta (e vista) nella sua interezza, a partire dunque dal 1732⁴⁵³. Se non fosse incappato strada-facendo in qualche problema organizzativo essa avrebbe forse potuto vedere la luce svariati mesi prima, magari addirittura entro l'anno 1731⁴⁵⁴. Le ragioni del ritardo furono duplici: un primo rallentamento fu legato allo scollo tra il ritmo di stampa (assai sostenuto grazie alle congiunte forze di Jacopo Vallarsi e Pier Antonio Berno) e la lenta realizzazione delle matrici calcografiche, assegnate alla famiglia Zucchi di Venezia, nel 1731 ancora non pervenute *in toto* anche a causa dello stato di salute di Francesco⁴⁵⁵. In verità, le lamentele del Maffei risalgono addirittura al 1725, quando allo Zeno confidava la paura di "restare in asso" ed esprimeva altresì il suo disappunto nei confronti di Andrea Zucchi, che in sei mesi era riuscito ad ultimare solo cinque busti (dai disegni di Tiepolo)⁴⁵⁶. Pochi mesi dopo rincarava la dose, sottolineando come il sopra menzionato incisore fosse "più pronto a dimandare denaro, che a lavorare. Non piccola somma è quella che ha finora

⁴⁵¹ *Ivi*, I, pp. 362-363 (lettera s. d. [1720] a Bertoldo Pellegirini), p. 263.

⁴⁵² *Ivi*, I, pp. 594-595 (lettera del 22 giugno 1730 a Girolamo Baruffaldi): "Ho presto condotto a termine la mia Verona Illustrata, un tomo della quale contiene la Biblioteca Veronese, o sia notizia de' suoi scrittori. Ho grandemente desiderato di mettervi le Medaglie, che di essi si trovano, ma di pochissime ho potuto farlo, non essendomi venuto fatto di rinvenire se non quelle del Guarino, Fracastoro, Timoteo Maffei, Cristoforo Sorte, Gerolamo della Torre, Antonio Maffei, Federigo Serego e Cardinal Noris [...]". *Ivi*, I, pp. 604-605 (lettera del 6 gennaio 1731 a L. A. Muratori), p. 605: "La notizia che mi date [...] mi è cara, ma il tomo che spetta a gli scrittori è già finito di stampare [...]. Si sta lentamente stampando la mia Verona Illustrata; la prima parte contien l'Istoria, la seconda l'Istoria letteraria, la terza la notizia delle cose osservabili nella Città e nel Paese, la quarta il trattato dell'Anfiteatro accresciuto".

⁴⁵³ "Della mia Verona illustrata sono già stampate due parti, quella che tratta degli scrittori veronesi, ch'è la seconda, e quella dell'"Anfiteatro", che ho di molto accresciuto, ch'è la quarta. Ora si stamperà la terza, che contiene le cose notabili della città e territorio, e dopo si stamperà la prima che conterà l'istoria; ma non usciranno se non tutte insieme unitamente, quando saranno terminate" (lettera del 3 marzo 1731 a L. Bourguet, ripresa in P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, cit., p. 94).

⁴⁵⁴ Al Bourguet scriveva: "Fra due mesi uscirà finalmente la mia *Verona Illustrata*. Sopra questa posso dire di aver consumata la mia vita. Contien un'istoria di tutta la Venezia antica dall'origine fino a Carlo Magno: l'istoria letteraria, o sia Biblioteca Veronese: la notizia delle cose osservabili di questo paese [...]. L'ultima parte contiene il trattato degli Anfiteatri assai accresciuto" (lettera del 28 ottobre 1731, ripresa in P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, cit., p. 94).

⁴⁵⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 617 (lettera del 27 marzo 1732 ad A. G. Gagliardi): "Fra pochi giorni dovrebbe uscire la mia Verona Illustrata che si trattiene già da tre mesi per un Rame di Medaglie, che il Zucchi non può lavorare per una flussione".

⁴⁵⁶ *Ivi*, I, pp. 508-509 (lettera a Pier Caterino Zeno del 24 dicembre 1725), p. 509: "[...] Ora sento che in sei mesi non abbia fatto che cinque busti; vi prego però parlargli, e dirgli ch'io ho bisogno di aver tutto in ordine dentro il mese di Aprile, e che le cose son molte; però non vorrei restare poi in asso, e vi prego ancora cavare la sua intenzione nel prezzo avvertendolo che nessuna cosa gli ha da far più onore di questo libro, dove tutto sarà sceltissimo, e i rami si stamperanno in carta Romana."

avuta, né io so cosa si abbia fatto, perché ha trattenuto tanto il lavoro, che né pur mi ricordo di quanti rami siano”⁴⁵⁷.

Certo è che la componente “illustrata” costituirà sempre un grande vanto per l’autore, che non farà mai mistero – anzi! – sulla cifra sborsata per ottenere un tale risultato: sono infatti circa tremila i ducati spesi per avere disegnati ed incisi ottanta nuovi rami, usciti dalle mani dei più valenti artisti dell’epoca, Tiepolo in testa⁴⁵⁸. Del resto, come già anticipato, il marchese poteva ora contare sul solido appoggio economico del cardinale Muselli, che provvide a sostenere buona parte della somma (attirando per questa ragione i commenti infastiditi di alcuni concittadini)⁴⁵⁹.

Il ritardo crebbe però soprattutto per via della dedica. La maestosità dell’opera finale richiedeva infatti un interlocutore altrettanto altisonante, che l’autore individuò subito nel doge di Venezia, Alvise III Mocenigo. Per ridurre il rischio di un eventuale rifiuto, Scipione mobilitava parallelamente il patrizio veneto Michele Morosini (a suo tempo mediatore nel dissidio col Muselli), pregandolo di appoggiare il progetto di dedica e chiedendo altresì, quale “segno di gradimento”, il conferimento del titolo onorifico di condottiero⁴⁶⁰. Nel frattempo contattava anche Pier Caterino Zeno chiedendogli delucidazioni a riguardo, ovvero “quante copie se ne presentano; se al Doge solo; come se ne faccia la legatura [...]; se sia meglio che faccia legar a Verona, o a Venezia; se credete che dovrò venir io di persona [...].”⁴⁶¹.

Come sappiamo il Mocenigo non avrà il tempo di accettare la presentazione del veronese, dal momento che morì due mesi dopo, il 12 maggio; l’uscita del testo fu dunque subordinata

⁴⁵⁷ Ivi, I, p. 520 (lettera a Pier Caterino Zeno del 24 maggio 1726).

⁴⁵⁸ Ivi, I, pp. 614-616 (lettera a Michele Morosini del 13 marzo 1732). Corubolo valuta il costo della stampa “assai cospicuo per una tiratura che pare sia stata inferiore alle seicento copie”. Tale quantità è desunta dalla lettera a F. Muselli del 5 luglio 1732 (*Epistolario*, II, pp. 728-729). Si rimanda ad A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, cit., pp. 238-239, cat. n. 83, p. 238.

⁴⁵⁹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 614 (lettera del 1 dicembre 1731 ad A. G. Gagliardi): “I primi giorni del venturo anno spero che uscirà finalmente la mia Verona Illustrata [...]. La spesa della stampa, ch’ molto grave per li molti, ed eccellenti Rami, si fa dal canonico Muselli, ma a condizione ch’io non possa disporre che di due copie per me; il che m’impedirà di poterne donare agli amici, com’è stato mio uso nell’altre stampe”. Tra i detrattori dell’opera maffeiana, in prima fila militarono il conte Ottolino Ottolini e il suo interlocutore Giusto Fontanini. Si veda G.P. Marchi, *Storia di un’amicizia rifiutata*, cit., pp. 102-104, lettera del 25 febbraio 1733 del Fontanini: “Resto molto maravigliato d’intendere da più parti, che il loro Arciprete Muselli, se non erro, sia così balzano in dilapidare i suoi danari con simili impostori, degni della frusta e non del mantenimento dell’Arciprete, venendomi detto che il Romanzo camminante viaggia allegramente a spese del buon Arciprete”. A proposito dell’*Illustrata* invece: “[...] e il gran matto potrà paoneggiarsi quanto vorrà e farsi onore con le sue imposture e solenni pazzie, delle quali ne ho scoperte tante in quella sua *Verona Letterata*, che è uno stupore, specialmente poi quelle che spaccia per nascondere i suoi plagi [...]. Singolare si mostra *inter alia*, dove non ha potuto far di meno di parlare di Zibaldoni di quell’*Alecchi*, da lui malamente copiati” (lettera di Giusto Fontanini del 17 novembre 1734).

⁴⁶⁰ Si rimanda alla lettera del 13 marzo 1732, in parte trascritta al capitolo 2.1.1. In essa appare centrale la questione della nobiltà della famiglia del Maffei, che vantava numerosi capitani e soldati, ovvero figure “che ad un vecchio ceppo cavalleresco si addice rievocare innanzi allo sguardo del Principe” (Berengo, p. 499). Lo *status* di condottiero verrà esibito dal nostro nel ritratto dedicato dalla *Pinacotheca scriptorum nostra aetate litteris illustrium*, (10 voll. Augsburg, J. J. Haidium, 1741-1755) del Brucker, vol. II (1742). L’immagine del marchese vestito in armatura, ma al contempo interessato a questioni erudite (si veda la presenza dei libri) testimonia che “la discussione umanistica *utrum praeferendus sit miles an doctor* era ben lungi dall’esser esaurita” (Marchi, p. 92). Si vedano C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, cit., p. 118; P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, cit., p. 95; G. P. Marchi, *La vocazione teatrale di S. Maffei*, in *L’Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit. pp. 91-127, p. 92; id., *Un italiano in Europa*, cit., p. 76; M. Berengo, *Patriziato e nobiltà: il caso veronese* in “*Rivista storica italiana*”, 87, 1975, p. 499.

⁴⁶¹ Lettera del 19 aprile 1732, conservata presso la Biblioteca marciana di Venezia e ripresa in C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, cit., pp. 117-118.

all'elezione del suo successore, Carlo Ruzzini, avvenuta il 2 giugno dello stesso anno. Solo pochi giorni più tardi il veronese riceveva finalmente notizia che la richiesta di dedica era stata “gradita” e provvedeva a comunicarla al fedele Pellegrini⁴⁶². L'omaggio all'“inclita Repubblica Veneta unica discendenza della Romana” era chiaramente finalizzato a un tornaconto personale, per l'onerosa fatica letteraria; grazie alla *Verona illustrata* Maffei riuscì infatti ad ottenere una – pur limitata – consacrazione politica, che tuttavia non sarà in grado di risarcire quelle frustrazioni comuni a molti nobili terrafermani destinate ad emergere poco più avanti nel già citato *Consiglio Politico*⁴⁶³.

L'opera in questione si poneva dunque come il vittorioso punto d'arrivo di un lungo e multiforme itinerario di erudizione, superando le coeve compilazioni compendiarie. Apparentemente focalizzato solo su Verona, il ragionamento si apriva in realtà a valutazioni di più ampio carattere storico, basate su un rigoroso e argomentato metodo di accertamento dei fatti, lo stesso già esposto nell'*Istoria Diplomatica* e applicato nel *Supplementum Acacianum*⁴⁶⁴. I quattro nuclei principali attorno a cui viene articolato il lavoro tradiscono una volontà assai ambiziosa e rispecchiano alla perfezione la personalità del suo autore, bramoso di ritagliarsi nuovi spazi di gloria (in Italia e all'estero) e anche per questo assai discusso dai suoi contemporanei⁴⁶⁵. La prima parte ricostruisce le origini della città scaligera fino alla venuta di Carlo Magno secondo un'ottica pluridisciplinare che non trascurava competenze di geografia, epigrafia, filologia, storia ecclesiastica e antiquaria, funzionali anzi a sottolineare una linea di continuità linguistica e culturale in senso lato⁴⁶⁶. Dopo la sezione sugli “Scrittori”, aggiunta in un

⁴⁶² S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 621-622 (lettera del 13 giugno 1732 a Bertoldo Pellegrini).

⁴⁶³ Sul *Consiglio* si rimanda al capitolo 2. Al titolo ereditario di condottiero era annessa una pensione annuale di settanta scudi (cifra minima), pattuita con la Serenissima. Si veda *ibidem*. Sappiamo che Maffei trasmise la nomina per via testamentaria ai figli del fratello Francesco. Il discendente Antonio Maffei, protagonista della “campagna dei villici” del marzo-aprile 1797 potrà infatti comandare le operazioni militari proprio in virtù di tale carica. L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., p. 733 (e riferimenti bibliografici).

⁴⁶⁴ Per un affondo sulla portata innovatrice del *methodus* storiografico maffeiano (con esempi specifici) si rimanda a G. Gorini, *La numismatica come fonte storiografica nella Verona Illustrata di Scipione Maffei*, in “Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 219-229.

⁴⁶⁵ Egli provvide in prima persona alla propaganda del testo, contattando tutti gli agganci che potessero contare nel mondo erudito. Ad esempio, scrisse all'amico Bourguet perché quest'ultimo recensisse l'opera nell'illustre giornale ginevrino *Bibliothèque Italique*; ovviamente non mancò di coinvolgere anche il Muratori, al quale mandò i volumi in anteprima. Il grande storico modenese, pur ammettendo la qualità del lavoro, respinse tuttavia alcune ricostruzioni, considerate insussistenti. Fu chiamato in causa anche l'erudito Bernardo De Rubeis, cui raccomandò di far conoscere l'opera presso gli amici, lamentandosi che a Venezia non si stesse facendo abbastanza per promuoverne la diffusione. Nel 1733, quando ormai si trovava a Parigi, il marchese aggiornava il Muselli sul numero di copie consegnate ai librai della capitale francese (di cui almeno venti già vendute). Cfr. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 620-621 (lettera del 25 maggio 1732 a Lodovico Antonio Muratori); pp. 623-624 (lettera del 21 agosto 1732 a Bernardo De Rubeis); pp. 655-656 (lettera del 7 ottobre [1733] a Gian Francesco Muselli); per la relazione col Bourguet P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, cit., pp. 94-96. Si veda anche T. Cavadini-Canonica, *Le lettere di Scipione Maffei e la Bibliothèque Italique*, Lugano-Friburgo, 1970, p. 76, pp. 135-164.

⁴⁶⁶ Il ragionamento storico appare legato a doppio filo con una personale riflessione sul contemporaneo, che sarà resa più esplicita nel *Consiglio* del '36. In particolare, dall'*excursus* si evince come il passaggio dalla repubblica all'impero sia inteso dal Maffei quale risultato di un progressivo aggiustamento costituzionale in cui i cambiamenti, formali e sostanziali, furono in realtà ridotti al minimo. Egli individua nello *jus* italico (e romano *in primis*) il fondamento dei principi politici, basato sull'utile collettivo e sulla rappresentanza. Descrive altresì la vicenda delle invasioni barbariche come conseguenza – non causa – di un declino già in atto da tempo; la principale motivazione addotta per spiegare il degrado tardo-imperiale sta infatti nella cattiva gestione delle concessioni di cittadinanza, non

secondo momento rispetto al prospetto iniziale e dedicata ai letterati e poeti veronesi, si entra nel cuore dell'opera: la *Notizia delle cose in questa città più osservabili*. Quest'ultima si presenta come una vera e propria guida di Verona, scandita in otto macro-capitoli all'interno dei quali il marchese passa in rassegna svariate tematiche: le strutture politiche, amministrative, sociali ed economiche (capo I), le "antichità romane" (capo II) e cristiane (II), le "fabriche moderne" (IV), l'apparato difensivo con "mura, e bastioni" (V), il panorama artistico (VI), le collezioni private locali (VII) e le altre cose notabili del territorio (VIII). Posto che l'ultima parte dell'opera altro non è che la riedizione – accresciuta – dei due volumi tumermaniani sugli anfiteatri veronesi, gli aspetti più interessanti, sia dal punto di vista contenutistico che a livello di accompagnamento calcografico, si concentrano dunque nel terzo tomo. È evidente che il *Leitmotiv* del discorso sta nella volontà di riscatto (spesso ingenua) della propria città natale non solo da per quanto concerne la storia, ma anche in merito all'arte. In polemica con le massime autorità antecedenti – Vasari e Baldinucci *in primis* – il marchese si oppone infatti con forza ed orgoglio alla tradizionale lettura toscano-centrica, attingendo a piene mani dai 'colleghi' Dal Pozzo e Lanceni. Ciononostante le argomentazioni presentate a sostegno della precocità della scuola veronese sulla fiorentina poggiano su basi del tutto opinabili⁴⁶⁷.

La trattazione sulle gallerie private costituisce invece una preziosa storia del collezionismo locale (specialmente antiquario) non inteso come episodio isolato, bensì proiettato nel più ampio scenario italiano, ove si erano andate via via formando – e spesso disperdendo – prestigiose raccolte d'arte, come quelle dei Gonzaga a Mantova o degli Estensi a Modena. Al tradizionale metodo ekfrastico egli aggiunge un approccio erudito (evidente soprattutto nello scioglimento di sigle o nella spiegazione di epigrafi) in grado di spaziare dalla contestualizzazione storica alle riflessioni sulla pratica del restauro e sull'"arcano dell'antiquaria perizia"⁴⁶⁸, sottintendendo cioè la necessità di riconoscere in un oggetto antico le integrazioni non coeve. Nel delineare con precisione storia e contenuti delle più importanti esposizioni di monumenti antichi, Maffei si sofferma, com'è ovvio, sul museo lapidario veronese, al primo posto nella virtuale graduatoria scaligera, anche perché patrimonio comune della città. Seguono poi le proprietà Bevilacqua, Moscardo, Giusti, Bianchini, Saibante, cui aggiunge per completezza la ricca raccolta di manoscritti di pertinenza capitolare, la collezione Trevisani (ancorché non propriamente

finalizzata a creare forze, bensì subordinata alla volontà di riscuotere un maggior numero di tributi. Interessante inoltre il ruolo di cui viene investito Cassiodoro, letterato al servizio di Teodorico, garante della continuità tra i due mondi, romano e barbarico. Sulle ripercussioni letterarie del pensiero politico maffeiano si rimanda a E. Pii, *Il pensiero politico di Scipione Maffei*, cit., pp. 93-117, con particolare attenzione alle pp. 102-103.

⁴⁶⁷ S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., pp. 292-293, 304-305. L'autore sostiene la priorità della scuola scaligera di fronte ai grandi fiorentini, Cimabue e Giotto, arrivando a conclusioni ampiamente smentite dagli specialisti del settore. Sulla questione si veda anche L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, cit., pp. 735-737; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 134-135; F. Barbieri, *Scipione Maffei storico dell'arte*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 25-44.

⁴⁶⁸ S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., p. 393: "L'arcano dell'antiquaria perizia, in materia di statue singolarmente, è il distinguere i risarcimenti, e le parti supplite e rifatte. Raro è che antica statua si disepellica intera e perfetta: le parti che per lo più mancano sono appunto quelle ove soglion vedersi i simboli per riconoscerle; chi risarcisce, o fa risarcire, più cura e più notizia suol aver dell'arte che dell'erudizione: quinci errori e discordanze mirabili, e quinci stampe e dissertazioni e libri talvolta più mirabili ancora".

veronese) e, infine, quella dei Maffei. L'attenzione dell'autore – e del lettore – si sofferma soprattutto sulla galleria Bevilacqua, “il più sontuoso e raro addobbo che dalla dotta antichità sia rimasto”, oggi smembrata in più sedi⁴⁶⁹. Qui si concentrano alcuni dei rami più belli, commissionati ad Andrea (e poi a Francesco) Zucchi subito dopo l'esecuzione dei disegni da parte del giovane Tiepolo, presente in terra veronese nel biennio 1724-25, ospite forse dello stesso Scipione (**figg. 81-96**). Il marchese non perderà occasione di rimarcare l'utilità didattica, che va ben oltre il compiacimento estetico:

Faccia prima avvertenza chi è di buon senso alla maniera del disegno di queste figure, com'anco della maggior parte dell'altre in questo volume pubblicate. A giusta lode del signor Gian Battista Tiepolo, che le ha disegnate quasi tutte, sia permesso dire che troppo più felice e troppo più proficuo sarebbe lo studio dell'antichità se in questo modo fosse stato uso di rappresentarle ne' libri. Oh di quanti valenti pittori abbiam noi fatto esperimento prima di trovare chi nella perfetta correzione, nella franchezza, nella espressione delle sembianze e sopra tutto nel gusto antico ci soddisfacesse!⁴⁷⁰

La sistematicità con cui l'artista studiò i busti atesini faceva il paio, del resto, alla quasi contemporanea committenza lagunare di Zanetti “*senior*”; attorno alla prima metà del terzo decennio fu chiamato infatti ad allestire alcuni bozzetti di sculture marciiane – tradotte dai “*Fratres Zucchi*”, ovvero Francesco e Carlo – in relazione all'ambizioso progetto *Delle antiche statue greche e romane* (pubblicato tra il 1740 e il 1743)⁴⁷¹. La domestichezza con l'attività disegnativa, maturata già sotto l'egida del Lazzarini, lo rendeva senza dubbio adatto al settore calcografico: prima ancora di cimentarsi di persona con la tecnica acquafortistica, apprezzabile

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 392. Sulle vicissitudini della famiglia Bevilacqua che, come gran parte del patriziato veneto, subì i contraccolpi dell'invasione francese e delle guerre napoleoniche si vedano L. Franzoni, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano, 1970, pp. 45-54, pp. 111-123; id., *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., pp. 604-612; id., *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese*, Verona, 1978, s.n.p.; G. P. Marchi, *Scipione Maffei e il collezionismo antiquario veronese*, cit., pp. 576-577; M. Bolla, *Bonaparte e l'archeologia a Verona*, in *1797 Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 135-145. Alcuni pezzi erano già stati acquistati dal Maffei per il Lapidario pubblico (come ad esempio il puteale in marmo con *Apollo, satiri e baccanti*, in seguito confiscato dai francesi e portato al Louvre), altri vennero mandati al Musée Napoléon (cfr. il decantato *Augusto e Caracalla*. Cfr. **figg. 85 e 93**), salvo poi essere restituiti al Commissario di Verona (1815) e rivenduti per volere degli eredi Bevilacqua al principe Ludwig I di Baviera, che già tra il 1811 e il 1815 si era aggiudicato molte statue, ancora oggi esposte alla Gliptoteca di Monaco (qui si trovano infatti gli originali relativi alle **figure 85, 87, 88, 90, 92, 94, 96**; alcune difficoltà di identificazione il Franzoni rilevava per Livia, il cui volto venne strada-facendo assemblato a un corpo di altro periodo. Il Pan di figura 95 si trova invece alla Staatlichen Antikensammlungen di Monaco, già Museum antiker Kleinkunst). Singole opere conobbero poi specifici passaggi di mano, come il bell'*Apollo* attribuito a Boedas, figlio e allievo di Lisippo, passato per via testamentaria alla famiglia Canossa e venduto al duca di Mantova Vincenzo Gonzaga insieme alla *Madonna della perla* di Raffaello ed ad altri dipinti, fino alla collocazione attuale presso l'Antike Sammlung di Berlino.

⁴⁷⁰ S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., p. 397.

⁴⁷¹ Cfr. G. Pavanello, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 165-170 e P. Rossi, *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo*, in *ivi*, pp. 171-176. Il progetto editoriale fu avviato dopo il 1722, poco dopo cioè il ritorno a Venezia dal viaggio europeo di Anton Maria Zanetti il Vecchio. Di tre incisioni (raffiguranti due statue: *Igea* e una *Figura femminile con offerte*) esistono i rispettivi disegni; benché molte siano prive di indicazioni in calce, si può tuttavia ipotizzare una certa omogeneità stilistica disegnativa e compositiva, tanto da riconoscere in Giambattista l'unico disegnatore. Non si dimentichi inoltre che lo Zanetti, collezionista di disegni e stampe nonché incisore lui stesso, fu il primo editore di Tiepolo dal momento che nel 1743 inserì dieci dei suoi *Capricci* nella eterogenea *Raccolta di chiaroscuri* (contenente anche le xilografie da Parmigianino).

negli splendidi *Capricci* e negli *Scherzi* (rispettivamente ancorati, seppur non all'unanimità, al 1740-1742 e al 1743-1754), il giovane Tiepolo imparò dunque a muoversi, disinvolto, nel mercato delle stampe⁴⁷². La peculiarità del suo apporto – e penso soprattutto al caso atesino – risiede nella vibrante vitalità di cui riesce a investire i soggetti ritratti, a dispetto del loro carattere inanimato. Lo si apprezza non solo dall'utilizzo delle ombre portate, dalla composizione energica, dal luminismo pittorico e dalla resa dei volti, ma anche da piccoli, quasi impercettibili, espedienti che sembrano “muovere” sottilmente – e ironicamente – le figure, come ad esempio il ripetuto “scavalcamento” dei torsi (cfr. i ritratti di Adriano, Lucio Vero e Antinoo) rispetto al campo rettangolare entro cui ci si aspetta di vederli inseriti. Emblematiche le parole del contemporaneo Vincenzo da Canal, il quale sottolineava com'egli fosse “fecondissimo d'ingegno; perciò intagliatori e copiatori cercano d'intagliarne le opere, di averne le invenzioni e le bizzarrie di pensieri; e già i di lui disegni sono in tanta estimazione, che ne spedi de' libri a' più lontani paesi”⁴⁷³. Ferma restando la ‘stra-ordinaria’ libertà compositiva tiepolesca, l'esperienza della *Verona illustrata* e *Delle antiche statuite* si pone in linea con simili episodi editoriali diffusi in vari centri italiani, ove al prestigio della collezione descritta si intendeva unire la ricerca di una buona riproduzione calcografica affidata alle mani di pittori qualificati; si pensi a Pietro Antonio Rotari per il museo del vescovo Trevisani (Venezia, s.n.t., post-1726), a Giovanni Domenico Campiglia per il *Museum Florentinum* del Gori (12 voll., Firenze, M. Nestenus, F. Moucke, 1731-1766) o alle numerose partecipazioni romane di Pompeo Batoni (tra cui la *Collectanea antiquitatum Romanarum* di Rudolfo Venuti; Roma, R. Bernabò, 1736). Il ruolo di Giambattista nell'allestimento peritestuale dell'opera veronese non sembra però possa essere circoscritto alla mera traduzione grafica, per quanto eccelsa. L'alta aspettativa che Scipione riponeva in lui derivava senz'altro da un'innegabile stima professionale ma si ampliava altresì a un aspetto più strettamente imprenditoriale: come si può desumere da alcune lettere, la fiducia nei confronti del veneziano fu tale da affidargli anche il delicato ruolo di mediatore nei confronti dei designati incisori, i fratelli Zucchi (Andrea e Francesco), con i quali avrebbe

⁴⁷² A. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e una loro cronologia*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, CXXXI, 1972-1973, pp. 499-529, pp. 502-503; A. Bettagno, *Una data per i capricci*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, cit., I, pp. 39-41; *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio: disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto*, Catalogo della mostra (Castello di Udine, 21 maggio - 31 ottobre 2010) a cura di C. Donazzolo Cristante, V. Gransinigh, Milano, 2010; diverso il parere del Rutgens che colloca i *Capricci* nel 1733 e gli *Scherzi* nel '50; cfr. G. Knox, *The Dating of the 'Scherzi di Fantasia' and the 'Capricci'*, in “The Burlington Magazine”, v. 114, n. 837, dicembre 1972, pp. 837-842; J. Rutgers, *The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in “Print Quarterly”, vol. 23, n. 3, settembre 2006, pp. 254-263. Sulla prima attività disegnativa del Tiepolo (che spazia dalla produzione di bozzetti per l'editoria a immagini devozionali fino all'allestimento di insegne commerciali) si veda C. Whistler, *Giambattista Tiepolo e il disegno* in *Tiepolo: i colori del disegno*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, 2014, pp. 19-23.

⁴⁷³ V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P. V. pubblicata per la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, a cura di G. Moschini [1732], Venezia, 1809, p. XXXII. L'autore si riferisce ovviamente non solo a eventuali fogli preparatori o di studio, ma anche a una terza categoria di disegni ‘finiti’ concepita per il mercato e particolarmente richiesta. Cfr. anche G. Marini, *Caratteri e dinamiche del disegno tiepolesco*, cit., pp. 25-26.

dovuto intrattenere un rapporto costante di supervisione, nonché trattare di volta in volta i prezzi delle lastre⁴⁷⁴.

Beninteso, la breve permanenza di Giambattista in riva all'Adige lasciò un segno non soltanto nel panorama pittorico e tipografico scaligero; proprio grazie all'amicizia col Maffei e all'altissima visibilità del prodotto letterario di cui questi fu autore la sua carriera subì un'inaspettata svolta in direzione lombarda. In tal senso vanno letti i contatti con esponenti dell'*intelligenza* milanese, primo fra tutti Filippo Argelati, segretario della Società Palatina e corrispondente del marchese. Egli non solo coordinò le commissioni calcografiche del pittore – dall'antiporta degli *Imperatorum Romanorum Numismata* del 1730 alle oltre quaranta prove grafiche, tra tavole vignette e capilettera, dei *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori – ma funse anche da tramite con la famiglia Archinto (presso la quale lavorava come bibliotecario) per il ciclo parietale dell'omonimo palazzo, distrutto nel '43, cui seguirono “a ruota” le committenze di Giuseppe Casati e di Antonio Giorgio Clerici⁴⁷⁵. Da un punto di vista squisitamente artistico, va detto inoltre che l'assorbimento autoptico dei capolavori veronesiani presenti nella città scaligera nonché la conoscenza diretta (durante i lavori a San Sebastiano, per esempio⁴⁷⁶) di maestri locali quali Balestra, Prunato, Brentana, Perini influenzarono non poco lo stile del veneziano. È ancorabile infatti a questi anni un passaggio dai toni espressivi e chiaroscurati delle prime opere a cifre cromatiche più luministiche, destinate a diventare una sorta di inconfondibile “marchio di fabbrica”. Non solo: anche da un punto di vista compositivo, il contatto prolungato con le antichità veronesi comportò suggestivi cortocircuiti nelle ideazioni dell'eclettico artista. Filtrate da un'inarrestabile fantasia creativa, le tracce dell'avventura antiquaria scaligera

⁴⁷⁴ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 508-509 (lettera del 24 dicembre 1725 a Pier Caterino Zeno); cfr. anche D. Ton, *Vertigini di un mondo rovesciato: gli artisti del Settecento veneto e il disegno per l'illustrazione libraria*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli, cit., pp. 15-32, p. 16. La conoscenza della bottega Zucchi risale al 1717 circa, quando il pittore iniziò a collaborare attivamente per l'edizione del *Gran Teatro* del Lovisa, la cui pubblicazione – già autorizzata con formale privilegio nel '15 – vide la luce nel 1720.

⁴⁷⁵ Sulla Palatina si rimanda a L. Vischi, *La Società Palatina di Milano. Studio storico*, in “Archivio Storico Lombardo”, cit., pp. 391-566. Sull'apporto paratestuale dell'imponente opera muratoriana (di cui rimangono numerosi disegni, conservati per lo più al Metropolitan Museum di New York) si veda A. Middeldorf Kosegarten, *Giambattista Tiepolos Entwürfe für Illustratione der 'Rerum italicarum scriptores'*, ediert von Ludovico Antonio Muratori, in “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 58, 2007, pp. 93-193. Sulla committenza lombarda e i presunti legami con il Maffei resta sempre fondamentale il riferimento a P. L. Sohm, *Giambattista Tiepolo at the Palazzo Archinto in Milan*, in “Arte Lombarda”, vol. 68/69, 1984, pp. 70-78. Cfr. anche L. Cogliati Arano, *Tiepolo a Milano e a Brescia*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, cit., I, pp. 423-430 (la studiosa riprende l'errore del Sohm che riporta il nome Alberto Zumani anziché Alberto Tumermani); F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo in Giambattista Tiepolo “il miglior pittore di Venezia”*, Catalogo della mostra (Passariano di Codroipo, villa Manin, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013) a cura di G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocco, Passariano di Codroipo (UD), 2012, pp. 19-35, pp. 23-24; D. Ton, “Bizzarrie di pensieri”: *Giambattista Tiepolo e la sua cerchia*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli, cit., pp. 60-108, pp. 60-61.

⁴⁷⁶ Ricordiamo che nel 1726 Tiepolo fu coinvolto nell'abbellimento della chiesa di San Sebastiano, ove lasciò la tela con *Eliodoro e il sacerdote Onias*, collocata nel registro superiore del ciclo pittorico. Anche in questo caso l'ingaggio sembrò mediato dal marchese, il cui legame con i Gesuiti trovava ragione sin dai tempi della formazione parmense. Sulla reinterpretazione creativa che il pittore esercitò nei confronti di Paolo Veronese (come anche delle antichità classiche, plastiche e architettoniche, studiate per Maffei) si veda anche L. Puppi, “Bizzarrie” e “fare paolesco”: *residui del genio della libertà artistica*, in Tiepolo nero. *Opera grafica e matrici incise*, Catalogo della mostra (Chiasso, m.a.x. museo 2 febbraio - 5 aprile 2012; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 aprile - 3 giugno; Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, 24 giugno - 14 ottobre 2012) a cura di L. Puppi, N. Ossanna Cavadini, Milano, 2012, pp. 17-20.

compaiono, rivisitate (e dunque “camuffate”), in svariati dipinti d’età successiva: nel *Trionfo di Mario* (oggi al Metropolitan Museum di New York) e nel *Cincinnato* (dell’Ermitage), un tempo parte del medesimo ciclo di dieci teleri per la famiglia Dolfin, sono stati infatti riconosciuti, alla base dei volti dei due protagonisti, i ritratti di *Caracalla* e *Lucio Vero*, ruotati di novanta gradi rispetto alla stampa; parimenti, il busto antico inserito nell’*Incoronazione di spine* di Amburgo richiama il *Tiberio* del ’32, il mascherone sul sarcofago del *Sacrificio di Ifigenia* di Villa Valmarana (Vicenza) ricorda il *Giove Ammone*, mentre la statua del *Giove Serapide* sembra addirittura ricomparire, di profilo, nel *Banchetto di Cleopatra* di Palazzo Labia⁴⁷⁷.

Come si avrà modo di vedere oltre, non fu questa l’unica partecipazione calcografica/editoriale veronese del Tiepolo; certo è che, diversamente da altri colleghi di prim’ordine (Piazzetta, su tutti) Giambattista sembra talora disinteressarsi alla firma delle sue ideazioni, destinate a rimanere adespote sulle carta e spesso riconosciute a distanza di secoli grazie al puntuale confronto con i disegni superstiti⁴⁷⁸. Si pensi solo ai numerosi contributi calligrafici per i *Rerum Italicorum Scriptores* muratoriani, identificati dieci anni fa circa tramite il *corpus* di bozzetti del Metropolitan Museum o, ancora, alle puntuali partecipazioni alle *Opere* di Pietro Bembo (4 voll., Venezia, F. Hertzhauser, 1729), a una *Biblia Sacra* (Venezia, C. Zane, 1730) e alle *Opere* di Carlo Sigonio (6 voll., Milano, Società Palatina, 1732-1737)⁴⁷⁹.

Tornando alla *Verona Illustrata*, oltre al pittore veneziano – di cui Scipione riconobbe il talento superiore – ricorrono nell’opera altri contributi di tutto rispetto, tra cui quelli di Saverio Avesani, al quale il marchese aveva già affidato l’esecuzione dell’apparato iconografico del trattato sugli anfiteatri. Al pubblico ingegnere vanno ascritte la planimetria della città, ripetuta in apertura all’*Istoria* (sez. I, capo I) e alla *Notizia* (sez. III, capo I) (**fig. 97**) e la suggestiva infilata di prospetti palaziali che costellano il capo quarto della terza parte, dedicato alle “Fabriche moderne” (**figg. 98-99**). Tradotti dallo Zucchi (la cui mano è identificabile anche quando il nome non compare in calce), le sedi Canossa, Bevilacqua, Pellegrini, Maffei, Pompei ed Honorii Guastaverza costituiscono un bel catalogo di edilizia residenziale sanmicheliana, eccezion fatta per il seicentesco stabile di proprietà Maffei⁴⁸⁰. L’abilità descrittiva dell’architetto sembra però non essere accompagnata dal rispetto delle proporzioni, tanto che all’osservatore è preclusa la possibilità di confrontarne le grandezze in maniera affidabile. Le sue riproduzioni riscossero

⁴⁷⁷ S. Marinelli, *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, cit., pp. 43-46; id., *Giambattista Tiepolo: la creazione della contaminazione*, in “Acta Histriae”, 23, 2015, f. 2, pp. 181-194.

⁴⁷⁸ Non è il caso de *Il Pastor Fido* o del *Paradiso Perduto* tumermaniani (**figg. 386 e 441**), ma della testata e dell’iniziale degli *Acta Martyrum* (cfr. **figg. 191-192**), nonché, forse, per le testate dell’*Opera* norisiana (cfr. **figg. 173, 178, 180, 181**).

⁴⁷⁹ Sui disegni del *Rerum Italicarum Scriptores* si veda Middeldorf Kosegarten, *Giambattista Tiepolos Entwürfe für Illustratione der ‘Rerum italicarum scriptores’*, ediert von Ludovico Antonio Muratori, cit., pp. 93-193; sulle restanti tre opere citate cfr. D. Ton, “Bizzarrie di pensieri”: *Giambattista Tiepolo e la sua cerchia*, cit., pp. 70-72, cat. I.2; pp. 76-77, cat. I.4; pp. 82-84, cat. I.7.

⁴⁸⁰ Le attribuzioni del Maffei in campo architettonico vanno ricondotte al testo di Bartolomeo Dal Pozzo, *Le vite de’ pittori, degli scultori, et architetti veronesi* e la relativa *Aggiunta*, entrambe stampate nel ’18 dal Berno. Si veda anche S. Lodi in *Michele Sanmicheli nei disegni di Luigi Trezza. Il ms. 1784 della Biblioteca Civica di Verona*, Verona, 2012, pp. 13-14.

tuttavia un buon successo, tanto da essere successivamente riprodotte in singoli fogli sciolti o in diversi contesti letterari, come ad esempio *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale* di Thomas Salmon (26 voll., Venezia, G. B. Albrizzi, 1740-1766, vol. XIX, 1751)⁴⁸¹.

Puntuale e di sicuro effetto è inoltre la vignetta frontespiziale con la personificazione di Verona e del suo fiume delineata dal Balestra e incisa da Heylbrouck (**fig. 100**). Il rame era stato commissionato appositamente per quest'opera e aveva ricevuto pronta licenza dai Riformatori già nel febbraio del 1730, ma la lentezza dell'allestimento generale e gli imprevisti legati alla dedica fecero sì che l'immagine fosse inserita "in prima visione" nel *Sant'Ilario*, pubblicato in quello stesso anno dalla società Vallarsi-Berno⁴⁸². Se ne ricostruisce la genesi attraverso il disegno acquarellato a matita e inchiostro bruno conservato alla Palatina (raccolta Balestra, cassetto 4, n. 14 *recto*): qui il segno nervoso e dinamico definisce la solida volumetria della figura femminile (unica variazione finale: il copricapo) e degli erculei putti, mentre sembra indugiare sul vecchio barbuto che sporge dal canneto (**fig. 100/a**). La fortuna di questa specifica vignetta è peraltro documentata dalle insistenti richieste che un trentennio più tardi il noto collezionista francese Pierre-Jean Mariette (1694-1774) andrà rivolgendo al corrispondente lagunare Tommaso Temanza (1705-1789), a sua volta in contatto con il veronese Bonaventura Bini⁴⁸³. Fu probabilmente quest'ultimo – di cui quasi nulla si conosce – a prodigarsi per soddisfare le brame del parigino, "intestarditosi" soprattutto sulla citata *Allegoria di Verona*. Stando alle lettere dell'*Epistolario Moschini* (Venezia, Museo Correr) si apprende infatti come l'*amateur* parigino fosse rimasto insoddisfatto dal primo plico inviatogli nell'agosto del '67, tanto da costringere il Temanza a giustificarsi per il mancato obiettivo (nonostante il coinvolgimento diretto dei fratelli Ballerini)⁴⁸⁴. Sarà solo nell'agosto del '68 che egli potrà finalmente aggiungere alla sua ricca raccolta grafica anche la tanto desiderata stampa balestriana⁴⁸⁵. L'episodio è sufficiente a dimostrare la fama internazionale che il pittore riuscì a

⁴⁸¹ T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori [...]. Scritto in inglese dal signor Salmon, tradotto in olandese, e francese, tedesco ed ora in italiano*, 26 voll., Venezia, G. B. Albrizzi, 1740-1766. Il volume XIX del 1751 contiene la *Continuazione dell'Italia o sia descrizione del Milanese, Parmigiano, Modenese, Mantovano e Lombardia Veneta*; le tavole dell'Avesani si trovano tra le pp. 412-413, pp. 418-19. Sulla planimetria di Verona, completa di opere antiche (arena, arco del Gavi, porte romane ...) e moderne (infrastrutture stradali, fortificazioni, porte e mura cinque-seicentesche ...) si veda V. Pavan, *Cartografia di Verona tra il '600 e il '700*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 235-245, pp. 240-241.

⁴⁸² A. Corubolo in *Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., pp. 103-104, scheda n. 45, p. 104; G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, cit., p. 45, n. 65. G. Marini, *Il microcosmo aggraziato e i disegni per l'editoria*, cit., p. 108, cat. n. 38 *recto*-39.

⁴⁸³ I. Chignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 208-218, pp. 210-211.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 213, n. 1 (lettera del 21 aprile 1768 di B. Bini a T. Temanza): "[...] Appena ritornato a Verona non ho mancato di far indagare dalli Sacerdoti Ballarini miei Amici, che sono quelli che anno [*sic*] fatto ristampare con di loro annotazioni Sant'Ilario, il da lui raccomandatommi impronto, ne vi fu mezzo di poterlo ritrovare, io pure ho fatto tutte le ricerche possibili, ma inutilmente [...]". Sulla corrispondenza Temanza-Mariette cfr. N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXVIII, 1959-1960, pp. 93-124.

⁴⁸⁵ Il merito fu, ancora una volta, del Bini. Cfr. I. Chignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, cit., p. 214, n. 4 (lettera del 9 maggio 1768 di

raggiungere anche attraverso le ridotte dimensioni delle illustrazioni librarie (o delle stampe sciolte, ormai “divenute rarissime”⁴⁸⁶).

Resta invece da chiarire la paternità della piccola incisione inserita nel frontespizio della variante in ottavo, concepita e stampata in parallelo alla più prestigiosa tiratura *in folio* (usata peraltro anche in apertura al *De ritu sacrarum ecclesiae*, impresso dal medesimo Vallarsi nel '31). Si ricorda infatti che i due formati afferiscono alla medesima edizione, benché esibiscano macroscopiche differenze di *layout*, dalla disposizione del testo (su una o due colonne) alla modalità di inserimento dei rami (ora a piena pagina, ora ripiegati più volte). Negli esemplari di dimensioni ridotte si era reso giocoforza necessario modificare alcune illustrazioni, sostituendole con nuove matrici. Per la particolare visibilità che la contraddistingue emerge, su tutte, quella frontespiziale (**fig. 101**), raffigurante un putto alato che, librandosi in aria, porta con sé una corona d'alloro. In basso a destra riconosciamo le iniziali del suo autore (verosimilmente un *peintre-graveur*): *MP*. La particolare tecnica di ascendenza mellaniana praticata in area veneta da una ristretta cerchia gravitante attorno al Faldoni, assieme all'autorevolezza dell'edizione e alla costante ricerca di artisti che potessero confermare e accentuare il prestigio dell'opera fanno ipotizzare, a parere della scrivente, che ad intagliare la matrice sia stato il veneziano Marco Alvise Pitteri, nel pieno della sua ascesa professionale. Le numerose testimonianze calcografiche che lo riguardano riportano nella stragrande maggioranza dei casi una chiara indicazione onomastica, ove all'iniziale siglata del nome (quasi sempre una semplice “M.”) segue per esteso il cognome. Ancorché poco diffuse, non mancano tuttavia prove di una firma a monogramma utilizzata dallo stesso non solo in altri casi veronesi (si vedano le **figure 170, 193, 196,**) ma anche in ambito lagunare, come ad esempio nel frontespizio dell'*Anno benedettino, ovvero Vite de' santi dell'ordine di S. Benedetto distribuite per ciaschedun giorno dell'anno. Opera tradotta dal francese* (6 voll., Venezia, F. Storti, 1727), nei successivi *Componimenti poetici in occasione delle felicissime nozze di sue eccellenze il N.H. sier Girolamo co. Lion Cavazza. E la n.d. Isabella co.sa Gritti* (Venezia, Zerletti, 1761) o nella stampa sciolta *Ectypon urnae quam condendis sancti Romualdi abbatis ossibus [...]* (Venezia, 1754)⁴⁸⁷ (**figg. 102-104**). Va altresì fatto presente che la vignetta del '32 ricalca in maniera diretta una delle incisioni di proprietà

B. Bini a T. Temanza): “Dopo molte ricerche e molti passi m'è riuscito di avere la Verona che ella desidera, e che gli spedirò assieme col ricercato libro. Avvertindola d'esser stato dal Vallarsi, che non tiene più negozio, il quale mi ha detto che due sole copie ne teneva e queste ricercategli da un libraj di Verona, gli le ha spedite [...]”. In quello stesso anno Mariette tornerà a commissionare la ricerca di stampe balestriane con immagini di santi; a tale scopo il Bini si rivolgerà direttamente (ancorché senza risultati) a Giambettino Cignaroli. Solo con il coinvolgimento finale di Adriano Cristofoli riuscirà infine ad inviare a Parigi una stampa di santo domenicano e un San Francesco di Sales. Cfr. *Ivi*, p. 211 (e riferimenti d'archivio).

⁴⁸⁶ N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, p. 116.

⁴⁸⁷ *Ectypon urnae quam condendis sancti Romualdi abbatis ossibus auro argento et lapide lazuli in ignem universa familia Camaldulensis ex aere collato fac. cur. A.D. MDCCLIII*. Si tratta della stampa con l'urna che contiene le ossa di San Romualdo (e con epigrafe dell'anno 1754) citata anche in A. E. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Bologna, 1982-1983, vol. V, 1983, p. 288. La riprova di un'attività più lagunare che terrafermana potrebbe essere ravvisata nella lastra con la *Madonna dell'Apocalisse* tirata – e venduta – presso la bottega di Giovan Battista Finazzi a san Giovanni Grisostomo, nel sestiere di Cannaregio, la stessa che aveva curato nel 1703 le famose *Fabrice e Vedute* del Carlevarijs. Tale illustrazione – forse oggetto di un autonomo commercio – risulta tuttavia impiegata come antiporta già in un testo del 1731 pubblicato da Pietro Antonio Berno (**fig. 170**).

Salvioni delineata attorno al 1710 da Giuseppe Passari per il bulino di Jacob Frey (B. da Bagnorea, *S. Francisci Asisinatis Ordinis Fratrum Minorum institutoris [...]. Editio novissima aeneis figuris exornata cura, et expensis Io. Mariae Salvioni*, Roma, R. Bernabò, 1710) e frequentemente riutilizzata dalla tipografia nell'Archiginnasio alla Sapienza negli anni a venire (fig. 101/a).

In conclusione, la *Verona Illustrata* ebbe grande risonanza nel mondo colto della Repubblica delle Lettere, che ne apprezzò sia i contenuti monografici (in più parti innovativi) sia l'animata passione civile che permise al testo di relazionarsi con un quadro nazionale ed europeo, sul solco degli spostamenti del suo autore. Poco dopo l'uscita del testo (contemporanea, per altro, all'inaugurazione del Teatro Filarmonico) Maffei intraprese infatti un viaggio che lo terrà a lungo lontano dall'Italia e che non gli impedirà tuttavia di continuare le ricerche d'ambito storico, applicate a nuove testimonianze epigrafiche e architettoniche studiate da vicino durante le numerose tappe nel sud della Francia, a Nîmes, Arles, Frejus, Oranges. L'obiettivo primario era la redazione di una nuova *Collectio universalis veterum inscriptionum*, basata su una rigorosa indagine autoptica al fine di emendare errori, inesattezze e refusi perpetratisi acriticamente negli anni⁴⁸⁸. L'ambizioso progetto si collocava proprio nel periodo in cui l'amico e rivale Muratori stava raccogliendo il vasto materiale paleografico per il *Novus Thesaurus veterum inscriptionum* (4 voll., Milano, Tipografia palatina, 1739-1742). Tale silenziosa competizione metodologica non avrà però modo di esplicitarsi con un confronto diretto, dal momento che, "battuta" sul tempo, l'iniziativa del veronese rimase infine irrealizzata⁴⁸⁹.

Impaziente di rendere noti i frutti delle proprie esplorazioni archeologiche nella Francia meridionale, da Parigi cura le *Galliae antiquitates quaedam selectae atque in plures epistolas distributae*, ovvero una serie di lettere/dissertazioni indirizzate a intellettuali italiani e francesi, pubblicate nel 1733 per i torchi di Charles Osmont. L'intero lavoro viene dedicato a Luigi XV, alla cui corte il marchese era stato introdotto nell'aprile di quello stesso anno, per tramite del

⁴⁸⁸ *Prospectus universalis collectionis Latinarum veterum, Graecarum, Ethnicarum et Christianarum inscriptionum quem nova Veronensis Societas totius Europae doctis, antiquariae studiosis hominibus exhibet ac proponit*, Verona, 1732, p. 124 (pubblicato in foglio sciolto e ristampato in S. Maffei, *Graecorum Siglae Lapidariae*, Verona, 1746). Il marchese poteva vantare anche in questo caso l'appoggio economico e organizzativo del Muselli (col quale puntava a creare una "società veronese"); per un approfondimento si vedano G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 45; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., p. 273-274 e nota 72; A. Buonopane, *Il Prospectus universalis collectionis di Scipione Maffei e la nascita della scienza epigrafica*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 659-678.

⁴⁸⁹ Per molte testimonianze epigrafiche il *Thesaurus* muratoriano è compilato *ex fide aliorum*, non dunque basato sulla visione diretta dei testi e delle scritture analizzate. Sulla vicenda (e sul rapporto tra i due storici) G. Bolognini, *Scipione Maffei critico e giornalista*, in *Studi Maffeiiani*, cit., p. 533-599; L. Simeoni, *Gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei* in *ivi*, pp. 669-675; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., p. 275; T. Ritti, *Note sull'attività epigrafica di Scipione Maffei e sulla collezione greca del Museo Lapidario*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 231-241; G.P. Marchi, *Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori*, in G.P. Romagnani, *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 363-390. Proprio la pubblicazione del *Novus Thesaurus* – che agli occhi del veronese suonava quale scorretta invasione nel campo epigrafico – contribuì a far insorgere nuove diatribe tra i due studiosi.

Morosini, ambasciatore della Repubblica Veneta⁴⁹⁰. Alle spalle dell'erudito, ancora una volta, troviamo il cardinal Muselli, che sembrò seguire dall'inizio (e con riserbo) la genesi dell'opera. A lui si rivolgeva Scipione, dalla capitale francese:

Ho viaggiato per 5 mesi prima d'arrivar a Parigi: non inutilmente, come vedrà fra poco da un libro, che penso di stampar qui, e che le manderò subito per ristamparlo a Verona. Per consumare tutto il mio giro avrò bisogno d'altri danari. La prego però favorirmi, o trovarmi 1.000 Ducati a censo a quelle condizioni, che a lei parranno oneste, ma sopra tutto con potermene affrancare a mio piacere. [...] Di ciò la prego non parlare con nissuno desiderando, che stia secreto⁴⁹¹.

Come ammette l'autore, alcune considerazioni presenti nelle *Galliae* potrebbero addirittura costituire un corollario naturale al quarto volume dell'*Illustrata*⁴⁹²; anche per questo l'anno seguente l'opera venne proposta a Verona, senza alcun mutamento di dedica, ma con un necessario nuovo allestimento. All'edizione del Vallarsi – la più nota – va affiancata, in parallelo, anche quella dell'esordiente Ramanzini, poco conosciuta⁴⁹³. Quest'ultima, contraddistinta dalla marca xilografica che fu già del Targa (araba fenice e motto *Semper eadem*) si presenta nel complesso meno curata. Per quanto riguarda invece il volume vallarsiano, altro respiro sembra avere il frontespizio, ove spicca la vignetta calcografica – purtroppo anonima – anch'essa recante lo specifico emblema di bottega (l'ancora e il sintagma *Cunctando restituit*) realizzato attraverso la giustapposizione dei tratti paralleli, tipica del metodo mellaniano. Si aggiunga inoltre la testata con una seconda dedicatoria, rivolta da Jacopo Vallarsi a Johann Matthias von der Schulenburg (Madeburgo, 1661-Verona, 1747), noto condottiero e mecenate tedesco, di cui il Filosi riproduce lo stemma (**fig. 105**)⁴⁹⁴. Il medesimo incisore fu incaricato di intagliare *ex novo* le illustrazioni dei prospetti architettonici in pianta e in alzato già presenti nella stampa parigina del '33, come testimonia la ripetuta presenza della firma in calce (*Filosi sculp.*); rimane al contrario invariato – e anonimo – il piccolo rame in apertura alla lettera al barone de Bimard, ripresa tale e quale dalla stampa dell'Osmont. Vista la presenza delle identiche tavole sottoscritte dal Filosi anche nel testo del Ramanzini e considerato il minor sforzo generale da parte di quest'ultimo nella *mise en page*, sembra verosimile che a sostenere le spese dei rami sia stato soprattutto Jacopo, ancora una volta però “con l'assistenza del Sig. Muselli”⁴⁹⁵. Non si dimentichi tuttavia che i due tipografi saranno di lì a poco chiamati a

⁴⁹⁰ In quello stesso periodo, su proposta del cardinale Melchior De Polignac, veniva inoltre nominato socio onorario dell'Accademia francese di Belle Lettere. G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 46.

⁴⁹¹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 633-634 (lettera a Francesco Muselli del 1 febbraio 1733).

⁴⁹² Id., *Galliae antiquitates quaedam selectae atque in plures epistolas distributae*, Paris, C. Osmont, 1733, p. 113 (*De gli anfitreatri di Francia lettera XXIII. Al signor marchese Giovanni Poleni lettore di matematica all'Università di Padova*).

⁴⁹³ Id., *Galliae antiquitates quaedam selectae atque in plures epistolas distributae ad parisinum exemplar iterum edite. Accedunt Epistolae duae. Altera SORBONICORUM DOCTORUM ad Auctorem hujus operis Altera MARCH. Joannis POLENII de Olympico Theatro*. Entrambe le edizioni presentano la dichiarazione di fede rilasciata dai Riformatori Andrea Soranzo e Pietro Grimani, nel medesimo giorno, ovvero il 15 agosto 1734.

⁴⁹⁴ Sulla figura si veda R. Barcone, *Matthias Johann von der Schulenburg: un principe guerriero in Matthias e Werner von der Schulenburg. La dimensione europea di due aristocratici tedeschi*, Atti del Convegno “La spada e la penna, Matthias e Werner von der Schulenburg: la dimensione europea di due aristocratici tedeschi” (Verona, 17 ottobre 2003) a cura di F. Vecchiato, A. Gargano, Udine, 2006, pp. 55-77 (e precedente bibliografia).

⁴⁹⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 685-686 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 30 maggio 1734), p. 685.

collaborare nella già citata seconda edizione muratoriana della *Filosofia morale* (coordinata dal medesimo arciprete), a dimostrazione di un buon amalgama professionale, mai sfociato però in un vero e proprio sodalizio, come nel caso della società Vallarsi-Berno.

Il marchese, dalla Francia, seguiva con interesse l'iniziativa, raccomandandosi però all'amico Pellegrini di non contribuire al finanziamento del testo, ma di provvedere piuttosto alla sua correzione e successiva presentazione⁴⁹⁶.

Come già anticipato, a Verona l'accresciuto interesse per la storia antica aveva portato a consapevoli declinazioni architettoniche in grado di attingere non solo dal passato remoto, ma anche dal passato prossimo, ben incarnato dal campione locale Michele Sanmicheli. Questa la chiave di lettura per il bel volume *in folio* curato da Alessandro Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile* (J. Vallarsi, 1735)⁴⁹⁷. La redazione del testo costituisce una sorta di manifesto professionale per il giovane suo autore che, accostatosi in un primo momento alla pittura – sotto la guida del Balestra – passò poi a occuparsi di architettura (più confacente allo *status* comitale), sia da un punto di vista teorico che da un punto di vista pratico; in quel torno d'anni Alessandro si stava infatti occupando del progetto per il Museo maffeiano e per la propria residenza ad Illasi (ove chiamerà, a distanza di un biennio, il medesimo Balestra)⁴⁹⁸. La doppia anima del contributo pompeiano sembrerebbe infatti collocarlo di diritto nella schiera dei dotti architetti (da Vitruvio all'Alberti fino a Palladio) che sin dall'antichità abbinarono all'esercizio principale una mirata attività trattatistica. L'articolazione del testo si basa sulla distinzione dei cinque ordini (toscano, dorico, ionico, corinzio, composito) utilizzati dal Sanmicheli; si aggiunga poi – in apertura – un'introduzione proemiale (senza dediche) e due capitoli di carattere generale, riguardanti le singole parti di cui ogni ordine si compone e le biografie dei più

⁴⁹⁶ *Ibidem*: “[...] Sento come Vallarsi e Ramanzini sono per ristampare le mie Epistole con l’assistenza del Sig. Muselli. Di questo sarò obbligato a voi, ma perché vi conosco, vi avverto bene che non ci vada in ciò niente del vostro, perché sapiate che i Librai e stampatori non hanno fede, e se gli darete danari non ne vedrete più lume. [...] Possono esser certi che ci faranno bene il loro interesse, perché le stampate in Parigi son rimaste in Francia. [...] Bisogna che premetano e spargano la notizia del Libro e di ciò che contiene: più di cento Iscrizioni scelte e di grand’importanza non più stampate, Teatri e Anfiteatri non mai più publicati, 60 medaglie non ancor conosciute etc. Ho molta premura che siano messe a suo luogo le correzioni e le giunte. La copia mandata al Sig. Muselli contiene tutta l’istruzione, ma bisogna attentamente osservarla. La esatta correzione è necessarissima, e bisogna avvertirla nel Greco nel Latino, nell’Italiano e nel Francese. Non ognuno può in questa opera servir di correttore. [...] Tutti questi passi vi prego fare, e raccomando al vostro affetto tutto questo negozio. Il carattere starebbe bene un poco più grande”.

⁴⁹⁷ A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola dal Co: Alessandro Pompei*, Verona, J. Vallarsi, 1735.

⁴⁹⁸ L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit.; D. Tosato, *Illasi, Villa Pompei, Carlotti*, in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 289-300. Il Pompei teneva anche una scuola privata di disegno pittorico e architettonico (a proposito della quale poco però si sa); la redazione di un siffatto trattato potrebbe essere dunque legata anche ad esigenze didattiche. L'articolazione dei capitoli scandisce una precisa storia dell'architettura (con tanto di analisi terminologica), a sua volta anticipata dalla “lezione” introduttiva del proemio. Cfr. anche G. Mazzi, «Una cosa ben’aggiustata e che s’accosti alla perfezione», in G. Mazzi, S. Zaggia (a cura di), *Architetto sia l’ingegniero che discorre. Ingegneri, architetti e protti nell’età della Repubblica*, Venezia, 2004, pp. 7-65; L. Magagnato, *Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona*, in “Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio”, XIII, 1971, pp. 169-178.

importanti architetti che precedettero il veronese. Il risultato è un equilibrato *mix* di scrittura e immagine, quest'ultima per altro affidata a una figura di prim'ordine: Antonio Balestra. Il pittore godeva allora di una stima universale che accomunava le città di Venezia e Roma (ove aveva conseguito importanti riconoscimenti), e certamente ricordava con affetto il giovane Alessandro, che con lui aveva appreso i rudimenti del disegno, salvo poi declinarli in un settore diverso. La peculiarità della partecipazione del Balestra riguarda qui non solo la preparazione dei disegni, quanto, soprattutto, l'allestimento ad acquaforte delle rispettive matrici: in altre parole egli si adoperò in qualità di *peintre-graveur*. Su tutte spiccano, per qualità ed evidenza autoriale, l'antiporta (**fig. 106**) e frontespizio (**fig. 107**), le sole peraltro a essere citate nel catalogo del nipote Francesco Balestra in relazione al volume in analisi⁴⁹⁹. Il piccolo *Genio della Geometria* che chiude il titolo ricorda la posa dell'angioletto della pala con le *Nozze mistiche di S. Caterina e santi*, congedata tra il 1718 e il 1719 per la chiesa olivetana di S. Maria in Organo a Verona e, ancor più, quello dipinto ne *La Vergine appare a S. Francesco Sales* in S. Maria della Pace, a Brescia, opera firmata e datata al 1736 (**fig. 107/a**). Nonostante alcune lievi differenze di composizione (*in primis* la direzione dello sguardo e la tipologia di oggetti presenti), essa deriva certamente da un medesimo modello. Ben più articolata è invece la tavola d'apertura, ove troviamo il ritratto in ovale del Sanmicheli inserito all'interno di una struttura con alto basamento e lesene scanalate; il putto sulla sinistra ne indica il volto alla giunonica figura femminile vestita all'antica che sta sulla destra, identificabile come un'allegoria dell'Architettura grazie alla serie di oggetti accatastati ai suoi piedi⁵⁰⁰. Di tale composizione esiste un disegno conservato alla Palatina di Parma, realizzato in funzione dell'incisione nonostante presenti alcune divergenze rispetto alla versione finale per quanto attiene l'architettura sullo sfondo (più baroccheggiante all'inizio), gli strumenti posti a terra e l'assenza dell'iscrizione nell'ovale (**fig. 106/a**)⁵⁰¹. Stando alla firma, si riconoscono all'interno dell'opera altre due calcografie balestriane (i ritratti dell'Alberti e del Vignola) cui andrebbero associate per affinità stilistica le rimanenti testate (con Palladio e Scamozzi) (**figg. 108-109**)⁵⁰². Benché ascrittegli dall'erudito

⁴⁹⁹ In entrambi i casi troviamo in calce il monogramma *AB* seguito, in antiporta, dal verbo “*in.*”, nel frontespizio, dalla sigla “*f.*”. *Incidit et fecit* alludono proprio alla totalità dell'operazione del pittore, che scolpì in prima persona entrambe le lastre.

⁵⁰⁰ Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 40-41.

⁵⁰¹ In merito al disegno (matita, inchiostro bruno a penna, acquarello grigio, mm 290 x 205, Fondo Parmense, Raccolta Balestra, cubo F, cassetto 4, n. 17) si veda G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, 1991, p. 47, cat. n. 67. Paolo Delorenzi suggerisce che a influire sul cambiamento della struttura dell'altare possa essere stato lo stesso Alessandro Pompei, refrattario – come il Maffei – alle linee fitomorfiche di derivazione barocca e promotore di un nuovo calssicismo di matrice cinquecentesca. Cfr. P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*». Antonio Balestra *peintre-graveur*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, cit., pp. 115-127.

⁵⁰² I ritratti sembrano rifarsi a precedenti iconografie. Nel caso dell'Alberti il riferimento è al profilo vasariano, per il Vignola invece l'autore si ispira al frontespizio architettonico del trattato barozziano *Regola delli cinque ordini d'architettura*, aggiunto alla prima stampa (s.n.t. [1562]) dell'edizione romana della tipografia Rossi (1618). Più problematica la questione del Palladio, vista l'assenza di un'immagine “ufficiale” divulgata assieme ai suoi trattati di architettura; a tal proposito interessante è il dipinto conservato nella foresteria di villa Valmarana ai Nani di Vicenza, recante l'iscrizione “Andrea Palladio architetto vicentino 1576” e attribuito a Giovanni Battista Maganza, poeta e pittore amico di Palladio (**fig. 110/a**). L'assegnazione al Maganza tuttavia non è universalmente condivisa, rendendo ancora incerta anche la derivazione della calcografia in questione. Si veda in merito G. Beltramini,

felsineo Marcello Oretti, suo amico e corrispondente, di esse tuttavia non c'è traccia nel dettagliato elenco inviato dal nipote a Francesco Gaburri nel 1740 (ove, relativamente ai contributi incisori per *Li cinque ordini* si limita a citare, appunto, il *Genio* e l'*Allegoria dell'Architettura*⁵⁰³). Tale indecisione sembrerebbe per altro rafforzare l'impressione di un calo qualitativo nel *ductus* dell'autore in queste quattro vignette, pur essendo presente – almeno nella metà – la sigla col monogramma⁵⁰⁴. La questione, sollevata di recente anche da Ilaria Turri e Paolo Delorenzi (pur con esiti leggermente diversi), nei rispettivi contributi della mostre patavina sul libro illustrato e veronese sul Balestra, sembrerebbe inoltre complicarsi alla luce di una supposta seconda tiratura dell'opera (recante comunque la data 1735) ove s'inserisce un nuovo ritratto – del Serlio – per mano del Pompei, in sostituzione all'epigrafe con cornice ottagonale presente nell'edizione originale⁵⁰⁵. Che il conte architetto abbia provveduto direttamente all'allestimento del volume è del resto provato dall'alto numero di tavole da lui stesso intagliate (in tutto quarantadue), disegnate in prima persona (come nel caso dei graziosi finalini o delle due vignette introduttive alle biografie di Vitruvio e Serlio; cfr. **figg. 112-113**) o, nel caso di specifici rilievi architettonici, dal monogrammista *GB* (**figg. 114-116**). Sull'identità di quest'ultimo si è in passato fatto il nome di Gaetano Bertini⁵⁰⁶, senza peraltro poter suffragare tale ipotesi con dati certi, dal momento che del Bertini poco o nulla si sa, fatta eccezione per la collaborazione più tarda con il medesimo Pompei nel frontespizio dei *Capitoli dell'Accademia della pittura aperta dalla magnifica città di Verona l'anno CIoIoCCLXVI* (Verona, stamperia Moroni, [1766]), riutilizzato qualche anno più tardi per l'*Orazione in morte di Giambettino Cignaroli* scritta da Girolamo Pompei, nipote di Alessandro (Verona, Moroni, 1771) (cfr. **fig. 607**).

Il contributo calligrafico dell'opera in esame va invece correttamente assegnato a Gaudenzio Bellini, come spiega lo stesso autore nel lungo proemio:

Palladio ha perso la faccia, in N. Stringa, E. Prete (a cura di), *Il vasaio innamorato: scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, Treviso, 2010, pp. 14-15. Delorenzi fa notare invece come risalga a un biennio innanzi un'incisione dello Zucchi (su disegno di Giambattista Mariotti) per il volume di G. Montenari, *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, (Padova, G.B. Conzatti, 1733). L'iscrizione del parapetto lo ricondurrebbe a un altro ritratto, questa volta di proprietà Capra (**fig. 110/b**)

⁵⁰³ F. M. Gabburri, *Vite de' Pittori*, ms., 1730-1740 ca., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (Pal. E.B.9.5, I-IV), I, c. 124 r. Sulla testimonianza dell'Oretti (1714-1787) si veda invece M. Favilla, R. Rugolo (a cura di), *Notizie di Marcello Oretti su Antonio Balestra*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, cit., pp. 171-175.

⁵⁰⁴ Il catalogo delle incisioni balestriane è stato ricostruito da G. Albricci, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra* in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 13, 1992, pp. 74-88. L'autrice elenca dieci prove considerate autografe, di cui sei eseguite per il volume del Pompei: oltre al *Genio* e all'*Allegoria* anche le quattro testate con ritratti, di cui solo due siglate. Dello stesso avviso appare il Delorenzi, il quale imputa la stanchezza inventiva al fatto che i ritratti sono frutto di copie (principalmente da Vasari). P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*». *Antonio Balestra peintre-graveur*, cit., p. 124 (e nota 25).

⁵⁰⁵ I. Turri in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 122-124, cat. II.4; G. M. Pilo, *Ritratti e figure dei Carracci interpretati da Antonio Balestra: fra esperienza culturale e Accademia*, in "Paragone Arte", XXXVIII, n. 449, luglio 1987, pp. 23-50; P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*». *Antonio Balestra peintre-graveur*, cit., pp. 124-125. Quest'ultimo avanza dubbi che la stampa sia da collocarsi dopo la morte di Balestra del 1740.

⁵⁰⁶ G. Volpato, *Tra conservatorismo illuminato e nuove idealità: testi, immagini ed altri elementi paratestuali nei libri veronesi del Settecento* in M. Santoro, V. Sestini (a cura di), *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007), Pisa-Roma, 2008, pp. 97-138, 119-120.

Non posso qui tralasciare di far giustizia al Sig. Gaudenzio Bellini mio concittadino, Giovane di molta abilità nella Scultura, ed Architettura, che grande ajuto m'ha prestato e nel cavar le misure del Sanmicheli, e ne' disegni da me intagliati, che di mano in mano in quest'Opera farem vedere⁵⁰⁷.

A lui va dunque ascritta anche la vignetta con l'arena posta ad ornare il frontespizio della coeva e già citata *Filosofia morale* muratoriana (Verona, A. Targa, 1735) (**fig. 57**), ove però provvede *in toto* alla realizzazione della matrice calcografia, come testimonierebbe il “*f[ecit]*” che affianca la sigla nominale. Nonostante la reticenza dello Zannandreis che ne *Le vite* si limita a tratteggiare solo il profilo di Bellino Bellini (figlio di Giovanni, stimato tagliapietra nonché fratello del nostro)⁵⁰⁸, risulta comunque accertato che attorno al 1739-40 Gaudenzio verrà in qualche modo coinvolto nell'impresa maffeiana del Museo lapidario, forse proprio grazie al buon rapporto col Pompei, di cui era coetaneo⁵⁰⁹. In una lettera di quegli anni infatti il Maffei, rivolgendosi al Pellegrini, chiedeva venissero predisposte da Gaudenzio altre quattro colonne destinate al portico⁵¹⁰, confermando dunque il suo ruolo centrale nell'esecuzione materiale del progetto, che, a quanto pare gli fruttò “ducato 64 [...] ogni arcata”⁵¹¹.

Parallelamente, nelle *Osservazioni letterarie*, redige una recensione – anonima – al fine di promuovere *Li cinque ordini* e di supplire ad alcune lacune via via evidenziate all'interno del testo, come ad esempio l'assenza di una precisa indicazione degli edifici da cui ciascun ordine è ricavato: il toscano dalla chiesa di Madonna di Campagna, il dorico da Porta Palio, lo ionico dalla porta di palazzo del Podestà e da quella del Collegio dei Notai, il corinzio dalla cappella Pellegrini, il composito dalla chiesa di San Giorgio in Braida e dalla porta di San Zeno ... Il lancio pubblicitario dell'opera va di pari passo alla celebrazione del suo ideatore, il cui studio su Sanmicheli viene addirittura paragonato alle coeve ricerche palladiane di Lord Burlington accresciute dall'arrivo a Londra di alcuni nuovi disegni del vicentino (tra cui anche alcuni

⁵⁰⁷ A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli*, cit., p. 15.

⁵⁰⁸ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 486.

⁵⁰⁹ Sul Pompei (Verona, 1705-Garda, 1772) si rimanda al profilo biografico dedicato in appendice. Secondo la ricostruzione del Franzoni Gaudenzio era nato nel 1703, dal momento che i documenti dell'anagrafe all'anno 1729 lo indicano ventitreenne. All'epoca lavorava probabilmente a fianco del fratello Giovanni, qualificato all'anagrafe come “tagliapietra”; la stima di cui quest'ultimo godeva alla metà del XVIII secolo giustifica l'importante commissione affidatagli dai fabbrieri della Compagnia della Madonna delle Grazie in Santa Maria della Scala per il rinnovo dell'altare (1742), realizzato su progetto di Adriano Cristofali entro il '51 per un compenso di oltre quattromila ducati. L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, cit., pp. 46-47 (e relative note d'archivio). L. Rognini, *Le arti minori* in G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona, 1980, pp. 581-646, p. 581. Si veda anche L. Olivato, *L'arte dei nobili: riforme urbane e fermenti massonici nella Verona del '700*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, 2 voll., Roma, 2014, vol. II, pp. 1018-1021.

⁵¹⁰ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 894-895 (lettera a Bertoldo Pellegrini del 29 agosto 1739), p. 895: “[...] Ho acquistato nuove meraviglie, e la nostra Città avrà un Museo da vero, ma che sarà di chi l'ha fatto. [...] Vi prego parlare a Gaudenzio Bellini Scultore che sta a S. Paolo, e dirgli che mi faccia preparare altre quattro colonne con suo sopraornato, e con gli altri annessi”.

⁵¹¹ G. Cherubini, *Lettere inedite di Scipione Maffei*, in “Vita Veronese”, a. XXVIII, settembre-ottobre 1975, pp. 264-266, p. 266 (lettera del 9 agosto 1743 a Francesca Pompei Trissino). È interessante notare come a distanza di un lustro dall'inaugurazione del Lapidario, il marchese fosse ancora in contatto col Bellini, tanto da affidargli incarichi di ordine privato; cfr. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 1355 (lettera del 26 ottobre 1752 ad A. Olivieri): “Nel partir da Verona lasciai ordine a Gaudenzio scultore che vi spedisse il marmo che richiedeste: se l'abbia fatto nol so”.

schizzi del teatro romano veronese)⁵¹². Nonostante la tiratura limitata a soli cinquecentoventicinque esemplari, il volume raggiunse effettivamente una buona diffusione, soprattutto in ambito veneto, raccogliendo anche gli apprezzamenti del Temanza e del Memmo⁵¹³. Anche in virtù di tali riconoscimenti il conte Pompei guadagnò presto autorevolezza in ambito professionale, intensificò i propri progetti per prestigiosi edifici pubblici e privati, rivestendo – in contemporanea – numerose cariche civili⁵¹⁴.

L'architettura – declinata su un fronte squisitamente archeologico – è di nuovo protagonista nel volume dedicato agli scavi condotti nell'area dell'Aventino e del Palatino, a Roma, città di cui Verona si sentiva una sorta di *alter-ego*. Va detto che a garantire il legame tra i due centri, oltre alla provata comunanza storica, furono proprio alcuni eruditi che dal capoluogo atesino si spostarono nella capitale, maturando qui un indiscusso successo. È il caso di Francesco Bianchini, astronomo, teologo e appassionato di arte antica, tanto da venir nominato da papa Clemente XI “Presidente delle antichità di Roma” nel 1703⁵¹⁵. Al ruolo di sovrintendente egli affiancava altresì un'attenta attività collezionistica. Come riporta lo Zannandreis, infatti, “raccolse un Museo pieno di carte antiche e moderne, di medaglie, pietre, vetri e vasi antichi; oltre iscrizioni in lapidi, teste ed altri pezzi di sculture”⁵¹⁶. Fu proprio lui a guidare negli anni '20 la grande campagna della *Domus Flavia* sul Palatino, la cui relazione, rimasta incompleta al '29 (anno di morte dell'autore), venne sistemata dal devoto nipote Giuseppe e presentata in pompa magna nell'opera postuma *Del palazzo de' Cesari* (1738). Nonostante risiedesse a Roma ormai dal 1732 (seguendo le orme dello zio) egli scelse di affidare le stampe al tipografo veronese Pietro Antonio Berno e non a un eventuale collega dell'Urbe. In questo fu probabilmente spinto

⁵¹² S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' letterati d'Italia [...]* tomo III, Verona, J. Vallarsi, 1738, pp. 205-218.

⁵¹³ T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, C. Palese, 1778, p. 287; A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoviana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa libri due*, Roma, stamperia Pagliarini, 1786, pp. 199-243. Sui legami tra Pompei e Temanza si veda I. Chignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, cit., pp. 208-218. Una lettura più critica invece spettò al Comolli, che evidenzia soprattutto la scarsa qualità delle incisioni. A. G. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Roma, Stamperia Vaticana, 1788-92, IV, pp. 227-235. Nonostante il discreto successo l'opera pompeiana poté contare, da quanto risulta, su una sola edizione dal momento che la seconda, tanto auspicata dal marchese Maffei, non fu mai approntata. Come riporta lo Zannandreis infatti “negli ultimi suoi anni avea deliberato di far una nuova edizione [...] e di inserirvi più riflessioni eziandio sopra altre fabbriche del Sanmicheli sì in Verona che in Venezia ed altrove; ma cruda morte troncando il filo della sua vita, gli impedì di compir sì bell'opera”. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 376. Per una contestualizzazione si rimanda al profilo delineato dal Sandrini in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., II, pp. 287-302.

⁵¹⁴ Un elenco degli incarichi pubblici si trova in G. Borelli, *La vita minima di un architetto de Settecento (Notizie patrimoniali e documenti su Alessandro Pompei: 1705-1772)*, in “Economia e Storia”, a. XXII, 1975, 4, pp. 539-588. Sulle funzioni di progettista e architetto si rimanda a Sandrini in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., II, pp. 287-302 (e riferimenti in nota).

⁵¹⁵ Tra le mansioni che il veronese rivestiva vi era anche quello di custode della Biblioteca Ottoboniana, in concomitanza con la nomina papale del suo proprietario nel 1689 (Pietro Ottoboni, papa Alessandro VIII). Per un profilo si veda S. Rotta in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 10, 1968, *ad vocem*, pp. 187-194.

⁵¹⁶ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 306. Morto nel 1729, i pezzi della sua raccolta, già impoverita a causa di alcuni furti, transitarono in parte nella collezione Muselli e in parte al nipote Giuseppe (quest'ultime poi disperse in doni e vendite successive). Si veda L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento* cit., pp. 597-656, p. 632; I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 2002, pp. 259-260.

da una fiducia già collaudata nei confronti dello stampatore scaligero, al quale in precedenza aveva affidato l'*Orazione [...] per l'elezione del nuovo Sommo Pontefice* (Roma e Verona, Berno [1724]), il *Parere sopra la cagione della morte della signora contessa Cornelia Zangari ne' Bandi* (1731) e l'*Enarratio pseudo-Athanasiana* (1732).

Il volume *in folio* venne confezionato in maniera lussuosa, prestando attenzione ad ogni dettaglio: dal frontespizio in rosso e nero alle numerose illustrazioni realizzate da artisti di primo piano, veneziani, veronesi e romani. Come da originali volontà del defunto autore, l'interlocutore prescelto nella dedica fu il re di Francia Luigi XV di Borbone (Versailles, 1710-1774), cui fa riferimento anche lo stemma araldico della vignetta frontespiziale, disegnata dal Balestra e incisa mediante l'inconfondibile tecnica del tagli paralleli da Marco Alvise Pitteri (**fig. 117**)⁵¹⁷. Alla Biblioteca Palatina di Parma si conservano in un medesimo foglio due passaggi preparatori (Fondo Parmense, raccolta Balestra, cubo F, cassetto 4, nn. 18 e 21): nel *recto* una prima idea è ancora solamente schizzata a matita e penna, con maggiore rilievo per il panneggio di controfondo; nel *verso* invece scorgiamo già una versione semidefinitiva, ad eccezione dell'angelo reggistemma a sinistra, che appare ancora come un informe groviglio di segni⁵¹⁸(**figg. 117/a-b**). Il carattere internazionale dell'opera è ribadito dall'utilizzo del doppio idioma italiano e latino che si fronteggia, assieme alle tavole (ripetute identiche), nelle larghe campiture delle pagine disponibili (alte circa 45 cm). La resa stilistica raggiunge ottimi livelli sia che si tratti delle monumentali immagini fuori testo, sia che riguardi le iniziali calcografiche; su queste ultime, in particolare, lavorarono Giambettino Cignaroli (*J. B. C.*), Alessandro Pompei (*A. P.*) (**fig. 118**), Dionisio Valesi (**fig. 119**) e Giuseppe Filosi (**figg. 120-121**). Considerazioni più estese verranno riservate agli appositi capitoli, limitandoci qui ad osservare l'ottima tenuta del ritratto del Bianchini (inserito nella lettera "T") che inevitabilmente ci riporta al confronto con il precedente del Rotari (cfr. **fig. 59**). E ancora, a proposito del pittore Cignaroli, suggestivi i confronti con un disegno a carboncino e sanguigna con rialzi a biacca e diffusa acquerellatura del museo di Castelveccchio (inv. 12624) verosimilmente relativo a una scena biblica, mai trasposta in pittura⁵¹⁹ (**fig. 118/a**). La familiarità grafica con composizioni simili è attestata anche da numerosi studi di teste femminili conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, tra cui meriterebbero maggiore attenzione le prove con numero inventariale 3098 (**118/b**) e 3188

⁵¹⁷ Per la ricostruzione della dedica si veda F. Bianchini, *Del palazzo de' Cesari. Opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738, lettera di G. Bianchini (s. n. p.). In merito al gradimento del Re di Francia, riportato tramite la mediazione del cardinale de Polignac si veda S. Maffei in *Osservazioni Letterarie*, VI, 1740, p. 376.

⁵¹⁸ G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, 1991, p. 49, n. 72: Vi si può scrutare [...] l'intimo procedimento creativo del Balestra, il quale in questi suoi ultimissimi anni porta la sua grafica quasi sulla via della dissoluzione formale. Sulla caotica matassa embrionale della matita egli sovrappone a penna, in modo parziale, sia segni del pari arrovellati, sia linee insolitamente pulite e precise, sia tratti piccoli e graffiati".

⁵¹⁹ Precedentemente attribuito a Odoardo Perini da Sergio Marinelli (in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, p. 216, cat. n. 156), il disegno venne dallo stesso studioso inserito poi nel *corpus* grafico cignaroliano pur nell'impossibilità, ad oggi, di riferirlo a un vero e proprio dipinto. S. Marinelli in *Museo di Castelveccchio. Disegni*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 22 maggio-22 agosto 1999) a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1999, p. 97, cat. n. 64; G. Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelveccchio a Verona*, Cinisello Balsamo, 2000, n. 42.

(118/c). Alla mano del veronese è stata ragionevolmente attribuita anche la testata raffigurante Francesco abbigliato con zucchetto (come nel ritratto del Valesi) che dirige gli scavi sul Palatino (**fig. 122**)⁵²⁰. Il vero e proprio apparato illustrativo (venti tavole con dettagli architettonici, ricostruzioni, vedute topografiche, planimetrie e alzati, alcuni dei quali probabilmente realizzati dal Bianchini in persona⁵²¹) si concentra nella parte finale ed è affidato per lo più ad artisti attivi nella capitale: Baldassarre Gabbuggiani (Firenze, 1698 ca. - Roma [?], ante-1782)⁵²², Rocco Pozzi (Roma, 1700 ca. - Napoli [?], 1780 ca.)⁵²³, Girolamo Rossi (Roma, 1682 ca. - 1762 ca.)⁵²⁴ e

⁵²⁰ S. Marinelli in *La collezione di stampe antiche*, cit., pp. 178-179, n. 359. L'attribuzione andrebbe estesa secondo Corubolo anche ai due capilettera incisi dal Filosi ("L" e "I", allegorie della Geometria di un fiume, forse il Tevere). Si vedano A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, cit., pp. 242-243, n. 88; D. Tosato in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, cit., p. 128, n. II.6

⁵²¹ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 306; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, cit., p. 243.

⁵²² Benché il Basan lo consideri genovese, Gabbuggiani deve i suoi natali al capoluogo toscano come affermano le voci coeve del Baldinucci e del Gabburri che lo descrivono "scultore, architetto e intagliatore fiorentino". Allievo dei conterranei Giovanni Battista Foggini e Pietro Antonio Tosi, la sua abilità incisoria lo porta ad essere scelto da Antonio Francesco Gori per l'abbellimento dei dodici monumentali volumi in folio del *Museum Florentinum* (Firenze, F. Moücke, 1731-1766). Assieme a Carlo Gregori, Cosimo Mogalli, Marco Pitteri, Girolamo Frerra e Michael Sorello si cimentò dunque nella trasposizione (tramite acquaforte con riprese a bulino) dei disegni di Giovanni Domenico Campiglia, Giovanni Domenico Ferretti e Antonio Pazzi relativi a statue, busti, ritratti, gemme e monete conservati nelle più prestigiose collezioni cittadine. La sua carriera si svolse soprattutto nell'Urbe dove verosimilmente si trasferì nella seconda metà del quarto decennio, lavorando come illustratore per Rocco Bernabò, Antonio de' Rossi e la longeva tipografia Salvioni. Dimostrò presto familiarità con la riproduzione di macchine scenografiche, di opere antiche, di vedute e dettagli architettonici; si citano, a titolo d'esempio, le *Parentalia Mariae Clementinae* (Roma, G.M. Salvioni, 1736) per cui incise l'apparato effimero approntato nella Chiesa romana dei Santi Apostoli dall'architetto Ferdinando Fuga – su disegno del Pannini –, la *Veduta* del palazzo delle Segreterie Brevi e della Sagra Consulta edificati dal Fuga su istanza di Clemente XII (datata 1740) e la *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, e palazzi della Città di Firenze* (Firenze, G. Allegrini, [1744]). La partecipazione a *Del Palazzo de' Cesari* con la trascrizione degli altorilievi di una colonna palatina (datata 1736) conferma tale specializzazione professionale; essa costituisce peraltro un *unicum* ed è certamente dovuta alla mediazione di Francesco Bianchini. Per una ricostruzione biografica si vedano F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, cit., I, c. 422r; G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, cit., vol. II, 1771, p. 56; . R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Zurich, 1779, p. 262; F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, Opera di Filippo Baldinucci fiorentino Accademico della Crusca, nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza architetto torinese*, Torino, stamperia reale, 6 voll., 1768 – 1820, vol. II, 1770, p. 413; J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers*, cit., I, 1785, p. 315; P.F. Basan e H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, cit., vol. I, 1809, p. 229; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. I, 1816, p. 439; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata*, cit., vol. IX, 1822, p. 243; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori: intagliatori in rame ed in pietra*, cit., vol. II, 1831, pp. 129-130; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. IV, 1837, pp. 544-545; . Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., cit., vol. I, 1856, p. 250; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 64; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. V, 1974, pp. 180-181; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, cit., vol. XIII, p. 6; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 243.

⁵²³ Allievo dell'intagliatore Girolamo Frezza (Orvinio, 1671 - Roma, post 1748) di cui divenne genero, il suo approccio al testo inciso fu duplice: fu sia disegnatore, sia, più frequentemente, *peintre-graveur*. Si ascrivono alla prima categoria la serie di stampe scolpite dal Frezza nel 1727 riproducenti gli affreschi e la pala d'altare della cappella di Sant'Anna di S. Maria di Montesanto; e ancora, la *Tazza Farnese* realizzata da Carlo Gregori inserita nel secondo tomo delle *Osservazioni Letterarie* (1738), riutilizzata in seguito – senza riferimenti in calce – nel *Museum Veronense* (1749) (cfr. **figg. 466-467**). Anche le prime testimonianze incisorie sono ancorabili al '27, anno in cui esce il tomo quarto del *Vetus Latium profanum* (Padova, G. Comino). A concedergli maggior notorietà fu però la collaborazione agli *Hesperii et Phosphori* del Bianchini nel 1728 (a cui parteciparono anche il già citato Gregori e il veronese Rotari); in quell'occasione Rocco intaglia la monumentale antiporta celebrante Giovanni V re del Portogallo, delineata dal fratello Stefano (Roma, 1699 - 1768), pittore assai stimato. Da lì in poi i suoi interventi per l'editoria si faranno più frequenti: nel '29 il ritratto di beato Paolo Giustiniani nella *Vita* a lui dedicata (Roma, A. de'

Rossi), nel '32 quello di Clemente XII (su disegno del Masucci) per il *Teatro storico* (Roma, A. de' Rossi), nel '33 le tavole fuori testo della ristampa delle *Antiche memorie appartenenti alla città di Cora* del Volpi (Roma, stamperia del Chracas), nel '34 il ritratto (sempre dal Masucci) del cardinal De Via per gli *Antiquiores pontificum Romanorum denarii* (Roma, R. Bernabò) e nel '35 quello di Bartolomeo de Martyribus per l'*Opera omnia* edita dal Mainardi. A partire dalla metà del quarto decennio si registrano inoltre alcune collaborazioni con tipografie extra-romane, a dimostrazione di una diffusa attenzione da parte del panorama tipografico italiano. Oltre a *Del Palazzo de Cesari* (per il quale forse già prima del '29, anno di morte del Bianchini, Pozzi aveva eseguito l'*Ercole Farnesiano*) si ricorda, ad esempio, *Il falconiere di Jacopo Augusto Tuano* (Venezia, G.B. Albrizzi, 1735) ove firma il ritratto di Francesco di Beauvau (su disegno di Antonio David) lavorando a fianco dei colleghi Filosi, Zucchi e Cattini. In quell'anno congeda anche una vignetta per la *Descrizione delle feste*, pubblicata a Napoli dalla stamperia di Felice Mosca. La sua carriera conosce un ulteriore avanzamento proprio nella città partenopea: qui collabora infatti ai cinque volumi de *Le pitture antiche d'Ercolano* di Ottavio Bayardi (Napoli, stamperia palatina, 1757-1779) redatti su richiesta della corte borbonica e partecipa alla trasposizione dei vanvitelliani *Disegni del Reale Palazzo di Caserta* (Napoli, regia stamperia, 1756). Tali commissioni gli valsero una posizione di prestigio nella stessa corte regia, se è vero che il suo contemporaneo Gori Gandellini lo descrive, nel 1771, come "attualmente pensionato dalla Real corte di Napoli". Si veda G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, cit., vol. III, pp. 84-85; J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers*, cit., vol. II, 1786, p. 244; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. II, 1816, p. 235; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata*, cit., vol. XV, 1823, p. 277; F. De Boni, *Emporeo biografico metodico*, cit., p. 816; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. XII, 1842, p. 7; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. II, p. 243; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe*, cit., p. 101; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. IX, 1975, p. 205; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 262; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, cit., vol. XXVII, p. 340.

⁵²⁴ Figlio dell'omonimo Girolamo Rossi – "il Vecchio" – pittore e incisore di riproduzione attivo nella capitale entro coordinate poco precise (tra il 1632 e il 1664 per Bolaffi e Bellini, tra il 1650 e il 1691 per Le Blanc e Milesi), Girolamo "il Giovane" ne continua la professione, dimostrandosi artista prolifico soprattutto nell'ambito dell'editoria illustrata. Le prime testimonianze datate conducono al 1712; in quell'anno escono le *Sei omelie* di papa Clemente XI (Roma, F. Gonzaga) ove il ritratto dell'autore *in incipit* e le vignette riempitive recano la firma del giovane "*Hieronimus*", supportato nell'invenzione da Pietro Leone Ghezzi. Al contempo il Gonzaga dava alle stampe anche la *Vita di S. Pio quinto*, corredata di ben due tavole fuori testo opera del nostro: un ritratto del pontefice delineato da Domenico Muratori, e un altro (del medesimo soggetto) desunto da un dipinto di Scipione Cassano. È interessante notare come la medesima edizione esca, in quello stesso anno, anche dall'officina veneziana di Giacomo Tommasini "con licenza de superiori e privilegio". Nella città lagunare il Rossi viene chiamato a partecipare anche al primo volume delle *Opere del padre Paolo Segneri*, congedate in quattro tomi da Paolo Baglioni proprio nel '12. Appare chiaro dunque come anche al di fuori della città d'origine la sua fama fosse legata a una riconosciuta abilità tecnica e ritrattistica. Da lì in poi numerosi sono i suoi interventi per il libro illustrato, non solo romano; spiccano le collaborazioni "esterne", come quella de *Il Chilperico tragedia del co. Pompeo di Monteverchio*, stampata a Bologna nel 1714 (G. P. Barbiroli), per la quale intaglia l'antiporta seguendo il disegno di Antonio David. Del 1716 è invece la bella antiporta delle *Prediche per l'Avvento* (insieme al Ghezzi) pubblicate a Padova da Giuseppe Corona; a tre anni di distanza lo troviamo ornare, assieme al romano Giovanni Antonio Grecolini, alcune testate e iniziali calcografiche per l'opera di frate Gotti, *La vera Chiesa di Cristo* (3 voll., Bologna, C. Pisarri, 1719); nel 1720, il suo nome compare sia nel ritratto dell'arcivescovo di Ferrara Tommaso Ruffo, dedicatario delle *Conclusiones polemicæ de ecclesia militante* del Garatoni, sia nell'antiporta del *Hieronymus Crispus Dei*, entrambi impressi a Ravenna dal Landi. E ancora, nel '22 firma il ritratto di Antonio Rambaldo (su disegno del David) inserito nella seconda edizione dell'*Annus eruditus in partes quatuor* del gesuita Giannettasio (Napoli, 1648 - 1715) curata dal tipografo napoletano Domenico Raillard; nel '23 il ritratto del Gigli (da un dipinto del veneziano Canziani) in apertura al suo *Diario sanese* (Lucca, L. Venturini, 1723) e il frontespizio alla monumentale opera del Muratori, *Rerum italicarum scriptores* (Milano, tipografia della Società Palatina, 1723-1751). La medesima vignetta sarà poi utilizzata anche in occasione dell'altra grande impresa dell'erudito modenese: le *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (6 voll., Milano, tipografia della Società Palatina, 1738-1742). Nonostante tali molteplici collaborazioni, Girolamo non sembra essersi mai spostato dalla capitale. Per quanto riguarda la partecipazione veronese, pare verosimile si tratti di un riuso di precedenti matrici, dal momento che l'iscrizione in calce a entrambi i rami (due rilievi marmorei presenti nel Palazzo) reca la data MDCXXII. Rimane convincente nondimeno l'idea che a commissionarne l'esecuzione sia stato lo stesso Bianchini. Per un profilo si vedano: G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, cit., III, pp. 168-170; J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers*, cit., vol. II, 1786, p. 276; P.F. Basan e H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, cit., vol. II, p. 132; L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*, cit., vol. XIV, 1815, pp. 9-10; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. II, 1816, p. 323; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. XIII, 1843, pp. 436-437; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. II, 1888, p. 366; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines*

Vincenzo Franceschini (Roma, 1695 - post 1770). Cfr. **figg. 123-126**), fatta eccezione per Dionisio Valesi e Giuseppe Scolari (**figg. 127-128**). In particolare, il contributo di quest'ultimo – ovvero la *Scenographia Domus Caesarum Palatinae cum Additamento Neroniano in Exquilias producto, in folio* oblungo su disegno dell'architetto Francesco Nicoletti – va ancorato entro il 1734, anno in cui la morte improvvisa dell'incisore ne interruppe bruscamente l'attività.

Edizioni di questo tipo, grazie alla quantità di incisioni presenti, all'autorevolezza degli autori, al prestigio dei dedicatari e agli agganci internazionali, s'inseriscono di diritto in tale florido genere letterario che – nonostante la lieve inflessione veronese della seconda metà del secolo – di fatto sostanzia il gusto tipico dell'età neoclassica. Esse allineano altresì l'apporto locale alle più note iniziative veneziane, in un legame di reciproca influenza alimentato ovviamente dalle personali conoscenze dei protagonisti stessi. Si pensi solo al caso de *Le antichità d'Aquileja profane e sacre* (Venezia, Albrizzi, 1739) scritte dal canonico Giandomenico Bertoli, che si rivolse in più d'una occasione al marchese Maffei per avere specifiche consulenze epigrafiche⁵²⁵. L'obiettivo perseguito non era poi così distante né dall'opera del Bianchini (*Del Palazzo de Cesari*) né dal *Museum Veronense* che vedrà la luce solo nel '49; si trattava infatti di un progetto di catalogazione “a tappeto” delle antichità aquileiesi, alcune riaffiorate proprio in seguito a campagne archeologiche promosse dal medesimo Bertoli, che non nascondeva tra l'altro la volontà di istituire un museo aperto “alla nobile curiosità del pubblico, e massimamente de' forestieri” (sul modello del collega atesino)⁵²⁶. Da quanto sappiamo, a consolidare i contenuti dell'opera – su cui l'autore lavorava da almeno un decennio – furono anche le indicazioni di Giusto Fontanini, Francesco Florio, Gian Giuseppe Liruti, Apostolo Zeno, Anton Maria Zanetti il Vecchio e Ludovico Antonio Muratori. Il risultato finale fu encomiabile, come dimostra la bella antiporta disegnata dal fratello Daniele Antonio Bertoli (incisa da Zucchi) e le duecentosette altre immagini calcografiche – talune addirittura del Piazzetta – intagliate da Giuseppe Patrini “a spese dell'Albrizzi”⁵²⁷. Allo stesso tipografo va verosimilmente riferita la stampa di un altro “colosso” editoriale, una sorta di baluardo della produzione antiquaria ispirata alle collezioni cittadine, in corso di preparazione negli stessi anni in cui il Bertoli e il Bianchini andavano rispettivamente organizzando il materiale su Aquileia e sulla *Domus aurea*, mentre il Maffei, rientrato dal *Grand Tour* europeo, tornava con maggior sistematicità sulla questione museale. Si tratta dei due volumi in foglio reale *Delle antiche statue greche e romane che*

Lexikon der bildenden Kunstler, cit., vol. XXIX, pp. 64-65; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. X, 1975, p. 33; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 278; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano, 1995, p. 471-472; Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 243.

⁵²⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, I, p. 413 (lettera del 29 novembre 1721 a G.D. Bertoli); pp. 419-420 (lettera del 31 gennaio 1722 a G.D. Bertoli); p. 571-572 (lettera del 16 luglio 1728 a G.D. Bertoli); p. 573 (lettera del 4 agosto 1728 a G.D. Bertoli).

⁵²⁶ G.D. Bertoli, *Le antichità d'Aquileja profane e sacre, per la maggior parte finora inedite, raccolte, disegnate, ed illustrate da Giandomenico Bertoli de' signori di Bribir, canonico d'Aquileja*, Venezia, G.B. Albrizzi, 1739, s. n. p.

⁵²⁷ M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit., p. 33; per un'analisi più dettagliata dell'opera si vedano C. Furlan, *Le antichità di Aquileja di Gian Domenico Bertoli: dal testo manoscritto all'edizione a stampa (Venezia 1739)*, in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Atti del congresso internazionale (Venezia, 25-29 maggio 1988), Roma, 1990, pp. 89-93; C. Crosera in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 396-399 (con precedente bibliografia).

nell'antisala della Libreria di S. Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano (Venezia, s.n.t., 1740-1743) redatti dai cugini Anton Maria Zanetti il Vecchio (1680-1767) e il Giovane (1706-1778), a loro volta corrispondenti del canonico friulano. Le circa duecento tavole – sostenute da un alto numero di sottoscrittori e dall'ottimo compenso da parte del dedicatario Cristiano VI di Danimarca – furono disegnate dagli stessi affidate ai bulini di Faldoni, Pitteri, Cattini, Patrini, Orsolini, Marcello, Camerata, Gregori, Sartori, Crivellari, Cironi e Wagner che sembrarono per un attimo oscurare i coevi ed affini prodotti tipografici (sia lagunari che terrafermani). Libro ricco e per ricchi, venduto a un prezzo superiore rispetto all'altro caposaldo albrizziano, la *Gerusalemme Liberata* (1745), esso fu reso ancor più prezioso dal basso numero di copie disponibili (solo trecento) che faceva perciò dei suoi possessori, lettori – e osservatori – assai privilegiati⁵²⁸.

Certo non reggono il confronto, ad esempio, le *Due dissertazioni di Giuseppe Bartoli* (1745, Ramanzini)⁵²⁹, ben inserite nello scenario veronese che da poco aveva inaugurato il proprio Lapidario, accresciuto e sistemato a partire dal primo nucleo del 1720. L'erudito padovano dedica infatti i due discorsi rispettivamente al “pubblico Museo d'iscrizioni eretto nuovamente in Verona” e a “la bellezza d'una greca inedita iscrizione collocata in questo museo” (*editio princeps* della 4679 del *Corpus Inscriptionum Graecarum*). Il testo si avvale di alcune matrici di riuso (si veda il busto predisposto da Tiepolo e già inciso dallo Zucchi per la *Verona Illustrata*), cui aggiunge – oltre alla riproduzione della stele indagata – anche due interessanti testatine, di cui solo una firmata in calce. Su disegno dell'architetto Cristofali (AC in monogramma) Giovanni Urbani intaglia infatti una veduta del nuovo museo sulla Bra, destinata ad avere una certa fortuna anche come stampa sciolta (**fig. 129**); la seconda vignetta, anonima, colpisce per l'atmosfera leziosa e al contempo erudita della composizione, che ricorda da vicino la **figura 122** del testo del Bianchini, benché il *ductus* sia riconducibile a mano diversa (il Valesi?) (**fig. 130**). Il libretto, pur modesto nella forma e nel contenuto, vantò al suo giovane autore importanti incarichi istituzionali: dalla cattedra di eloquenza italiana e lettere greche presso l'Università di Torino al ruolo di organizzatore del museo ivi annesso, fino alla nomina di “regio antiquario” da parte di Carlo Emanuele III⁵³⁰.

Se da un lato le *Graecorum siglae lapidariae* congedate nel '46 dal Maffei – prefazione del Becelli – si proponevano come agile trattato di integrazione allo *status quo* per le conoscenze

⁵²⁸ Sulla genesi ventennale e le successive dinamiche di diffusione delle trecento copie si veda *Il libro illustrato veneziano nel Settecento*, Catalogo della mostra (Fiera di Pordenone Edit Expo, primo salone triveneto del libro, 31 ottobre - 4 novembre) a cura di Marino de Grassi, Monfalcone (GO), 1990, pp. 96-98. Si rimanda inoltre al recente contributo di Crosera in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 390-394, che contiene una ricca e aggiornata bibliografia.

⁵²⁹ G. Bartoli, *Due dissertazioni di Giuseppe Bartoli. Nella prima si dà notizia del pubblico Museo d'iscrizioni eretto nuovamente in Verona; e con l'uso delle osservazioni e delle sperienze in rispetto della fisica si paragona l'uso dell'antichità figurata e scritta relativamente alla storia. Nella seconda si dimostra la bellezza d'una greca inedita iscrizione collocata in questo museo*, Verona, D. Ramanzini, 1745

⁵³⁰ Nel 1763 fu sollevato dall'incarico di insegnamento e venne nominato direttore del Museo, carica che detenne per un decennio, fino al 1773. In seguito alle *Due Dissertazioni* e ai primi successi sabaudi, lo scontro col Maffei fu in un certo senso garantito. Sul Bartoli (Padova, 1717-Parigi, 1788) si vedano E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, 10 voll., Venezia, 1834-1845, vol. IX, 1844, pp. 52-63 e L. Moretti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 6, 1964, ad vocem, pp. 578-581.

epigrafiche sulle abbreviazioni senza pretese para o peritestuali, ben altro valore ebbe il *Museum Veronense* (Tipografia del Seminario, 1749), al cui interno troviamo anche una sorta di catalogo illustrato della collezione epigrafica sistemata nel cortile dell'Accademia secondo criteri allestitivi di tipo cronologico, topografico e contenutistico. L'idea originale del volume affondava probabilmente le proprie radici in quel lontano 1716, quando il marchese aveva iniziato con successo a raccogliere le prime adesioni per il grande progetto museografico, destinato però quasi subito a ridimensionare finalità e dimensioni. Solo col quinto decennio del secolo, parallelamente ai lavori architettonici nel cortile filarmonico condotti dal Pompei, Scipione poté tornare sui suoi passi, lasciando finalmente alle spalle l'annosa polemica sull'*Impiego del denaro* che lo tenne occupato per svariati mesi dopo il 1746, e accantonando altresì in via definitiva l'idea di una *collectio* universale, oramai anticipata dal *Thesaurus* muratoriano. Il 10 novembre 1747 l'erudito dava finalmente notizia a Bernardo De Rubeis della "raccolta d'Iscrizioni, e bassirilievi, che [...] sono per dar fuori, dovendosi cominciare fra poco la stampa: buona parte dei molti marmi figurati è già eccellentemente intagliata"⁵³¹; seguiva l'invio del manifesto, contenente le condizioni dell'associazione. Ancora una volta fu il canonico Muselli a finanziare il bel volume *in folio* uscito dai torchi della tipografia seminariale, forse sotto la direzione dello stesso Jacopo Vallarsi con cui l'autore aveva instaurato un rapporto di fiducia⁵³². Spinto da una maggiore conoscenza economica (cui il Maffei si dichiarava estraneo⁵³³) spettò verosimilmente al prelado veronese la proposta di creare un'associazione di sottoscrittori *ad hoc*, per ridurre il rischio imprenditoriale. Dall'altra parte, la ben nota propensione alle "relazioni pubbliche" del marchese raggiunse in questo senso ottimi risultati. Secondo l'indagine del Waquet, la dislocazione dei trecentoventisei associati delinea un'invisibile triangolo compreso tra Milano, Pesaro e il nord di Udine, con altre isole più significative (come Roma e Torino) o meno rilevanti (Napoli, Toscana, Sicilia) diffuse in tutta Italia. Beninteso, poco meno della metà dei nomi elencati in appendice si riconduce allo stato veneto e, nello specifico, al contesto veronese. Tale componente locale è tuttavia compensata da una piccola frangia di esponenti esteri (una cinquantina in tutto), austriaci *in primis*, ma anche francesi, inglesi, tedeschi e svizzeri⁵³⁴. A svolgere per certo la funzione di "mediatori" furono

⁵³¹ S. Maffei, *Tre Lettere*, Verona, 1748, p. 26 ripreso anche in A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit. p. 245.

⁵³² Le indicazioni tipografiche in questo caso non sono dettagliate e al riferimento seminariale non viene aggiunta – come spesso succedeva – la precisazione del coordinatore. In quel periodo ricordiamo tuttavia che si alternavano, nella direzione, Jacopo Vallarsi e Agostino Carattoni. Quest'ultimo nel '52 finirà col rilevarne le sorti, accompagnando per sempre il suo nome a quello di "stampatore camerale." A tal proposito Corubolo sostiene che la pubblicazione del *Museum* sia avvenuta proprio sotto la guida carattoniana. Cfr. A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit. p. 244.

⁵³³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, p. 1186 (lettera del 13 ottobre 1747 a G. M. Mazzucchelli): "[...] Io per altro non m'ingerisco punto nell'economico di essa, e ci lascio pensare il Sig. Canonico Muselli". *Ivi*, II, pp. 1200-1201 (lettera del 25 gennaio 1748 a G. Lami), p. 1200: "Io nell'economico di questa stampa non entro punto come nell'altre cose mie. Il seminario e il suo direttore canonico Muselli hanno assunto l'impresa".

⁵³⁴ C. Garibotto, *Il «Museum Veronense»*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 97-102; F. Waquet, *I sottoscrittori del «Museum Veronense»*, in "Rivista storica italiana", a. XCIII, 1981, f. I, pp. 36-48. Se è vero che il manifesto di propaganda rimase manoscritto, come sembra di intuire da una lettera del Maffei ad Annibale Olivieri, il numero dei sottoscrittori risulta piuttosto elevato, considerata anche la specificità dei contenuti. S. Maffei, *Epistolario (1700-*

l'archeologo di Pesaro Annibale Olivieri (1708-1789), il teologo ed epigrafista svizzero Johann Kaspar Hagenbuch (1700-1763) – cui volle regalare una copia – l'erudito veronese Luigi Pindemonti (1718-1765) e la contessa Francesca Pompei Trissino, sorella di Alessandro⁵³⁵.

Inglobato il citato libello sulle sigle elleniche del '46, l'opera vuole essere non solo la trascrizione visiva del grande museo di Piazza Bra – cui il marchese sacrificò l'intera vita – ma anche un articolato spunto di riflessione su altre raccolte epigrafiche, torinesi e viennesi. A questo si aggiungano inoltre un centinaio di trascrizioni “sciolte”, provenienti cioè da diverse località e ancora inedite, inserite con l'obiettivo di ampliare il materiale di studio e la sua fenomenologia, ovvero di “*vulgare quam explicare atque illustrare*”⁵³⁶. Siamo infatti di fronte ad un'iniziativa che mira ad assolvere funzioni didattiche, proponendosi quale manuale (illustrato) per aspiranti epigrafisti, greci e latini. In tal senso, come già intuiva Pomian, l'aggettivo “*veronense*” che qualifica il museo risulta meno calzante di quanto ci aspetteremmo, quasi a sottintendere un'universalità nella storia locale o forse, semplicemente, nelle competenze del suo principale erudito⁵³⁷. Visti i frequenti “moti centrifughi” all'interno dell'opera, si potrebbe addirittura riconoscere nel *Museum* del '49 l'esito – certo ridotto, per le ragioni sopra accennate – del grandioso disegno della *Collectio universalis*⁵³⁸.

Pure non mancano al suo interno un *excursus* diacronico sulla genesi del progetto (architettonico e letterario) e un'accurata spiegazione del criterio d'allestimento per classi che, a giudizio dell'autore, rappresentava una delle novità più apprezzabili, assieme all'autopsia delle lapidi e

1755), cit., vol. II, pp. 1187-1188 (lettera del 6 novembre 1747 ad A. Olivieri), p. 1188: “Ho dato fuori qui in Verona il progetto per la stampa di questo Museo e di più altri. Ci sarà quantità grande d'intagli eccellentemente lavorati. Non volevo divenire ad associazione, ma per più motivi mi è convenuto condescendere. Se si riceveranno associati fuor dello Stato, manderò il progetto a voi prima di chiunque altro, a penna però, poiché non si ha da stampare”.

⁵³⁵ A confermare la loro funzione importante funzione di “procacciatori” di sottoscrizioni si vedano le richieste inviate per corrispondenza dal Maffei in *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp. 1187-1188 (lettera del 6 novembre 1747 ad A. Olivieri), pp. 1190-1192 e 1204-1205 (lettere del 7 dicembre 1747 e 6 marzo 1748 a Johann Kaspar Hagenbuch), pp. 1196-1197 (lettera del 10 gennaio 1748 a Luigi Pindemonti), pp. 1200-1208 e 1236-1237 (lettere del 25 gennaio 1748 e 6 febbraio 1749 a Giovanni Lami), pp. 1202-1203 (lettera del 20 febbraio 1748 a M. Sagrarnoso). Sul ruolo della contessa Pompei Trissino si veda G. Cherubini, *Lettere inedite di Scipione Maffei*, cit., p. 266 (lettera del 6 settembre 1747): “Ora le mando il progetto per la stampa del nostro Museo [...]. Siamo stati in necessità di procurare associati per più ragioni, ma la stampa seguirà a Dio piacendo, benchè associati non si trovassero. In Verona ne abbiám già 50 quasi in un subito. La signora contessa mia perpetua protettrice faccia vedere e leggere il progetto a i soggetti di buon gusto e di spirito nobile, senza però violentare alcuno con preghiere, perché effettivamente si propone di dare per due quello che valerà quattro, e il libro sarà necessario alle librerie”.

⁵³⁶ G.P. Marchini, *Scipione Maffei archeologo moderno*, cit., p. 214. Il marchese si dimostra per certi versi consapevole del limite della propria opera, che giunge talvolta a sacrificare l'interpretazione o la ricostruzione storica di alcuni pezzi epigrafici, pur di renderli noti (e aperti dunque a possibili studi esterni). Una delle lacune più spesso criticate al Maffei (e che Jacopo Muselli tenterà di ovviare) è infatti l'assenza delle indicazioni di provenienza delle lapidi veronesi.

⁵³⁷ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., p. 308.

⁵³⁸ A tal proposito risulta molto interessante una lettera indirizzata al Muratori vergata da Muselli, su dettatura del Maffei. Il cardinale prega infatti l'erudito di Modena di lasciare al marchese l'anteprima su un'inedita iscrizione di Piacenza perché “darebbe danno a me della borsa, e farebbe poco onore alla nazione, perché parrebbe che si urtino fra loro i primi Letterati i essa”. In merito al *Thesaurus* e al fallito progetto maffeiano, aggiunge: “[...] Ella lo ha prevenuto stampando più di 2000 iscrizioni inedite, che lui aveva preparate, come mostra ne' suoi libri scritti [...] Con tutto ciò non se n'è dolso, e ha taciuto, benchè a tale studio abbia sì può dire sacrificata la sua vita”. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. II, pp. 1240-1241 (lettera del 10 marzo 1749 a L.A. Muratori), p. 1241.

agli accurati indici analitici (per nome e soggetto)⁵³⁹. Più che un catalogo puntuale, dunque, il volume illustrava piuttosto un'esposizione teorica di quello che Scipione avrebbe voluto fosse l'ordinamento definitivo del suo museo, una specie di testamento che verrà riscattato quindici anni più tardi circa da quel Jacopo Muselli, nipote del più volte citato Gian Francesco e appassionato d'antichità⁵⁴⁰.

Il respiro internazionale che anima le pagine del testo è confermato da molteplici fattori: la dedica a papa Benedetto XIV Lambertini⁵⁴¹, l'alto numero dei sottoscrittori, italiani e stranieri, il coinvolgimento di personalità artistiche affatto locali, come Daniele Bertoli (friulano operativo a Vienna), i francesi Charles Natoire ed Etienne Fessard e, pur in matrice di riuso, il veneziano Andrea Zucchi, che nel '49 era già morto, ma il cui nome era ancora ricordato in tutta la Germania e principalmente a Dresda, città ove visse per molti anni.

La varietà del materiale non era semplice da gestire e il rischio di un impatto confusionario costante. Eppure, grazie ad espedienti ragionati – quali l'armonica sistemazione delle immagini con precisi rimandi didascalici, la chiarezza dei caratteri e l'utilizzo di inchiostro rosso per evidenziare le integrazioni epigrafiche all'interno del testo – l'effetto finale colpisce per estrema eleganza e pulizia. L'opera consta di un apparato paratestuale assai impegnativo, in gran parte ultimato entro il 1748; sui vari artisti cui Maffei s'affidò spicca per quantità di rami firmati il Cignaroli (**figg. 131-132**). Com'è stato evidenziato da Alessandro Corubolo, non si tratta però in questo caso del noto Giambettino, che soleva per altro esplicitare il proprio nome, anche quando le necessità di spazio gli imponevano di siglarlo (*J. B. C.*). A mettere luce sulla questione furono alcune lettere inedite scritte dal Maffei e indirizzate allo Zucchi, acquistate dalla Fondazione Cariverona e oggi conservate presso la Biblioteca Capitolare; in esse l'autore fa riferimento a “un giovane fratello del Sig. Cignaroli” il cui disegno appare talvolta “non vigoroso a bastanza” e dunque da rafforzare grazie all'esperto bulino di Francesco⁵⁴². A guardare bene, la stessa tipologia dell'immagine – meramente riproduttiva – non si addice ad un pittore come Giambettino, all'epoca oramai quarantenne e con un *curriculum* artistico di primo piano. Condivisibile dunque la posizione di Corubolo, che preferisce attribuire le ventuno tavole firmate a Giandomenico (1722-1793), invece che a Giuseppe (1726-1796), dal momento che quest'ultimo – già entrato da un lustro nella comunità di San Bernardino – risultava meno disponibile per commissioni del genere, ancorché più abile nel *ductus* incisorio⁵⁴³. Oltre ad alcuni contributi anonimi, intagliati probabilmente dallo stesso Zucchi – che firma la tavola con

⁵³⁹ Questo criterio scientifico caratterizzava sia il museo sabaudo che quello scaligero, distinguendo così i lapidari pubblici dalle collezioni private, spesso esposte secondo arbitrarie esigenze di decoro ambientale. Per approfondimenti si veda L. Franzoni, *Il Museo maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani*, cit., pp. 207-233

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 210.

⁵⁴¹ La dedica al pontefice rappresenta il culmine di una sentita gratitudine maturata soprattutto in seguito alle polemiche per il trattato *Dell'impiego del danaro* (Verona, G.A. Tumermani, 1744). Costretto infatti da un decreto degli Inquisitori di Stato a mesi di allontanamento dalla sua residenza veronese, fu proprio Benedetto ad intervenire in suo aiuto.

⁵⁴² Biblioteca Capitolare, DCCCCXXVI, lettere del 2 agosto (senza anno), 10 ottobre 1745 e 26 marzo (senza anno).

⁵⁴³ A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit. p. 244 (e relativi riferimenti d'archivio).

pianta e alzato (**fig. 133**) – si nota la partecipazione dell’architetto Cristofali (**fig. 134**) e l’inserimento, in riuso, di alcune matrici commissionate dal Maffei e utilizzate in precedenza (**figg. 135-136**). È il caso della vignetta raffigurante il rilievo marmoreo con tritoni, ancorabile agli anni in cui il marchese si stava occupando della sistemazione del museo universitario di Torino, che avrebbe voluto al più presto pubblicare. In quello stesso periodo confidava al Bianchini di aver portato con sé i disegni dei vari bassorilievi realizzati nel capoluogo piemontese, ma di non essere riuscito ad individuare un incisore all’altezza del ruolo, equiparabile per tecnica e stile a quel Pietro Sante Bartoli che aveva realizzato le tavole nelle *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi* di Filippo Buonarroti (Roma, Ercole, 1698) e che evidentemente costituiva per lui un modello di riferimento. Scriveva infatti:

Ora son per dar fuori questa raccolta avendo portati meco qua a Venezia [...] tutti i disegni de’ bassi rilievi, assai competentemente fatti, e con tutta fedeltà: ma dove mi credeva trovar qui quantità d’intagliatori, ne trovo penuria somma, talché la premura, che ho, d’uscir presto di questo lavoro, mi ha fatto pensare di rivolgermi a Roma, e in Roma di ricorrere a V. S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma}. Se le sue occupazioni gli permettono di farmi tanta grazia, io sarò felice, perché la singolare sua perizia nel disegno, nell’intaglio, e nell’antichità, sceglierà gli ottimi Artefici, e mostrerà loro come abbiano a operare, e gli metterà in soggezione di lavorare ottimamente. [...] Io vorrei questi bassi rilievi intagliati in acqua forte, e non alla Francese, ma nel modo di Pietro Sante Bartoli⁵⁴⁴.

Tra i pochi acquafortisti lagunari va per certo annoverato Andrea Zucchi, cui spettò il doppio fregio con ninfe danzanti (**fig. 136**); in merito invece alla ricercata componente romana ci limitiamo a osservare le due iniziali, *GP*, poste in basso a sinistra al rilievo citato per capire che i suggerimenti dal Bianchini non si fecero attendere (**fig. 135**). La sigla è infatti riconducibile al *peintre-graveur* Gaetano Piccini (Roma, 1681-1736), esperto di incisioni dall’antico e perfettamente inserito nel *milieu* antiquario della capitale, frequentato non solo dal Bianchini (dal 1703 Presidente delle antichità per conto di Clemente XI), ma anche dal giovane cardinale Alessandro Albani e da Alessandro Gregorio Capponi, Presidente a vita dei Musei Capitolini⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 476-478 (lettera del 12 giugno 1724 a F. Bianchini), p. 477. Il Maffei inizia a raccogliere le incisioni relative al museo sabaudo immediatamente dopo il suo riordino, ma il progetto di un’edizione dedicata non andrà mai in porto, se non nel ’49. Prima dell’uscita del *Museum Veronense* (con apposita appendice sul *Museum Taurinense*) spetterà invece agli eruditi Antonio Rivautella e Giovanni Paolo Ricolvi dare alle stampe, in due volumi, i *Marmora Taurinensia* (Torino, tipografia regia, 1743-1747). Sull’identità dell’abile disegnatore che copiò i marmi non abbiamo ulteriori indizi; al contrario, come già detto, si conosce il nome di Giovanni Battista Salonio, incaricato di raffigurare l’Arco di Susa – forse sotto l’egida del Juvarra – inserito già nell’*Istoria Diplomatica* del ’27.

⁵⁴⁵ Il Piccini aveva ricevuto ufficiali riconoscimenti già a partire dal 1702, in concomitanza cioè con il primo concorso clementino dell’Accademia di San Luca; poco più che ventenne egli vinse infatti il terzo premio della seconda classe grazie al disegno di una *Cena in Emmaus*. Una tecnica discreta, unita alla spiccata attitudine per la riproduzione di testimonianze antiche (medaglie, affreschi, mosaici, statue ...) lo portarono presto in contatto con i principali antiquari dell’Urbe, da Francesco Bianchini a Francesco Bartoli, rispettivamente Presidente e Commissario delle Antichità nominati da papa Clemente XI. Tra i primi committenti vi fu anche l’abate Francesco de’ Ficoroni, noto commerciante dell’epoca, coinvolto negli scavi lungo la via Appia. Tuttavia solo uno dei lavori realizzati per lui (l’*Apollo alla guida di quattro cavalli*) venne infine utilizzato ne *La Bolla d’Oro* (Roma, A. de’ Rossi, 1732) mentre i rimanenti bozzetti furono venduti, dopo il 1710, al cardinale Filippo Antonio Gualtieri. Un’altra prova inizialmente riservata al Ficoroni, raffigurante un pavimento musivo con al centro il volto di Diana, servì invece al Bartoli per la tavola XX (anonima) de *Le Pitture antiche delle grotte di Roma* (Roma, G. Zenobi, 1706). I primi interventi calcografici firmati da Gaetano si ancorano al 1704-1705 e si devono per l’appunto all’amicizia con Francesco Bartoli, stimato *peintre-graveur* al servizio del pontefice: si tratta delle tavole IX, X e

Fu proprio il Piccini infatti ad incidere i reperti di scavo appartenenti al Capponi e le medaglie del museo Albani inserite nell'opera di Ridolfino Venuti, stampata a Roma nel '39 (*Antiqua numismata maximi moduli aurea, argentea, aerea ex museo Alexandri S.R.E. Card. Albani in Vaticanam bibliothecam a Clemente XII*)⁵⁴⁶. La buona resa della piccola vignetta e il dilungarsi del progetto sul museo torinese convinsero il nostro ad utilizzare il prodotto picciniano già nella *Verona illustrata*, ad ornare – nello specifico – la testata di dedica alla Serenissima.

Tra gli altri illustri rami che Scipione volle inserire nell'opera riconosciamo inoltre la riproduzione della *Gemma Augustea* delineata dal Bertoli e incisa dallo Zucchi, il *recto* e *verso* della tazza Farnese congedata da Rocco Pozzi e Carlo Gregori, e infine un fregio marmoreo (allora ritenuto antico, benché oggi ricondotto all'epoca rinascimentale) realizzato da Charles Natoire ed Etienne Fessard (cfr. **figg. 464, 466-467, 470**). Anche per loro si tratta di un consapevole riuso di matrici già utilizzate nel corso delle *Osservazioni Letterarie* e di cui probabilmente l'autore (o forse lo stesso Vallarsi?) deteneva la proprietà. Nonostante risalgano dunque a momenti precedenti esse contribuiscono ad arricchire, visivamente parlando, un'opera

XXX della *Raccolta di Varie antichità e lucerne*, pubblicata a integrazione dell'omonima opera del padre Pietro Sante Bartoli (Roma, s.n.t., s.d.). Due di esse presentano semplicemente la sigla *G.P.*, mentre la terza è firmata “*Caet. Piccini scul.*”. Anche in virtù di tali frequentazioni, egli viene coinvolto nell'illustrazione delle *Memorie concernenti la città di Urbino* (Roma, G.M. Salvioni, 1724), edizione accresciuta del cinquecentesco volume del Baldi (1587) curata dal veronese Bianchini su esplicita richiesta di Clemente XI, morto ormai nel '21. Il bel testo *in folio* è da intendersi quale esito dei lavori di rinnovamento del centro urbinato voluti dallo stesso papa Albani. Assieme al Piccini – che firma solo tredici tavole (“*Cajetanus Piccinus fac.*”), benché sia verosimilmente autore di tutte – lavorano i colleghi Giovanni Pietro Masini e Francesco Faraone Aquila, entrambi interpreti delle invenzioni di Pietro Leone Ghezzi (per antiporta e frontespizio). Proprio il Ghezzi divenne presto suo intermediario e promotore nei rapporti col marchese Alessandro Gregorio Capponi e Lord John Hope conte di Hopetoun; il primo in particolare intendeva pubblicare il suo personale (ed eterogeneo) museo e affidò proprio a Gaetano l'esecuzione di disegni e rami (mai inseriti però in un'organica raccolta). Sul Piccini si vedano G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, cit., vol. III, p. 58; J. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, cit., p. 513; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. XV, p. 115; Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, cit., vol. III, 1832, p. 143; F. De Boni, *Empireo biografico metodico*, cit., p. 780; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. XI, 1841, pp. 269-270; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. II, 1888, p. 298; *Dizionario enciclopedico*, cit., vol. IX, 1975, p. 24; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 255; L. Levi Momigliano, *I disegnatori e gli incisori in Piemonte per il Museum Taurinense e i Marmora Taurinensia*, cit., pp. 597-617; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., vol. XXVI, p. 581; L. M. Connor Bulman, *Gaetano Piccini: the Neatest Handed, Idlest Fellow I ever Met with*, in “*Xenia Antiqua*”, X, 2001, pp. 219-238; M. Gobbi, *I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, tutor S. Prosperi Valenti Rodinò, a.a. 2009-2010, pp. 14-18; G. Bonardi, *Lord Coleraine tra Roma e Firenze: agli albori della collezione*, in “*Studi di Memofonte*”, 8, 2012, pp. 149-169; M. Modolo, *La fortuna della pittura antica tra Sei e Settecento attraverso gli acquarelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma, Dottorato di ricerca in Culture della trasformazione della città e del territorio, tutor M. Medri, a.a. 2013-2014, pp. 147-148, 168-169, 174, 187, 194, 199, 203.

⁵⁴⁶ L'allestimento delle matrici della prestigiosa collezione numismatica del cardinale Alessandro Albani era probabilmente già in corso alla fine degli anni '20, anche se l'opera vide infine la luce solo nel 1739, tre anni dopo cioè la morte dello stesso *peintre-graveur*; il primo volume recava il titolo *Antiqua numismata maximi moduli aurea, argentea, aerea ex museo Alexandri S.R.E. Card. Albani in Vaticanam bibliothecam a Clemente XII*, Roma, stamperia Bernabò, 1739. Nel frattempo le trecentoventotto medaglie di proprietà Albani erano infatti state acquistate da papa Clemente XII Corsini (e ancora oggi conservate alla Biblioteca Vaticana) mentre gli eredi del Piccini già nel '38 avevano provveduto a vendere molti fogli, con i relativi disegni, al Capponi. Cfr. L. Levi Momigliano, *I disegnatori e gli incisori in Piemonte per il Museum Taurinense e i Marmora Taurinensia*, cit., p. 601. L. M. Connor Bulman, *Gaetano Piccini: the Neatest Handed, Idlest Fellow I ever Met with*, cit., pp. 219-238.

che rappresenta la *summa* di competenze antiquariali raccolte in trentadue anni di lavoro, ma declinate anche su altri fronti oltre al veronese⁵⁴⁷.

Nell'arco di un biennio Verona si fregia di un'altra importante iniziativa legata al collezionismo, che funge quasi da controparte "privata" rispetto al pubblico *Museum* maffeiano. Agli esordi del sesto decennio i *Numismata antiqua* di Jacopo Muselli cavalcavano infatti l'onda di un genere letterario a cui afferiscono numerosi titoli di spicco dello stato veneto, tra cui le *Gemme antiche di Anton-Maria Zanetti* commentate dal Gori (Venezia, Albrizzi, 1750), i *Numismata [...] ad usum juventutis* di Onorio Arrigoni (4 voll., Treviso, Bergami, 1741-1759), le *Additiones ai Numismata virorum illustrium ex barbadica gente* (Padova, tipografia del Seminario, 1760), il *Museum mazzucchellianum* (2 voll., Venezia, Zatta, 1761-1763) e, ovviamente, la *Dactylothea Smithiana* (2 voll., Pasquali, 1767), tutte splendide opere *in folio* ornate di tavole realizzate all'uopo da esperti incisori.

Tornando al caso veronese, l'autore – nipote di quel Gianfrancesco Muselli che tanta parte ebbe nell'editoria atesina del primo Settecento – volle pubblicare il catalogo della propria raccolta di monete che contava allora più di tremila pezzi, destinati progressivamente a crescere fino a superare le seimila unità, come prova la distinta per la vendita comunale del 1867⁵⁴⁸. Una parte di questi proveniva addirittura dalla collezione di Francesco Bianchini che, passata nel '29 al nipote Giuseppe, era stata poi acquistata dal cardinale Muselli – su suggerimento del solerte Maffei – e da questi donata alla metà degli anni '40 al nipote Jacopo, assieme ad altri oggetti e alla propria biblioteca. Fu proprio in tale frangente che il nostro intensificò gli studi numismatici e antiquari, maturando al contempo interessi collezionistici che lo portarono a comperare (o scambiare) altri pezzi antichi presenti nel mercato e ad impossessarsi di molti materiali provenienti dal recente scavo di Raldon (Vr)⁵⁴⁹. Spinto dunque dalla quantità e dalla qualità della galleria di famiglia, nonché da illustri precedenti scaligeri – come il *Museo Moscardo* e il *Museum Veronense* – egli decise di dare alle stampe il catalogo. Probabilmente la preparazione dell'opera fu addirittura contemporanea alle fasi finali d'allestimento del catalogo maffeiano, se è vero quanto scrive Zannandreis secondo cui l'incisore Domenico Cunego aveva allora ventun'anni e fu occupato

⁵⁴⁷ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 1184-1185 (lettera del 7 settembre 1747 a L. A. Muratori), p. 1184. La ricerca maffeiana in ambito epigrafico non si esaurisce tuttavia nel '49 con il *Museum*, ma prosegue fino agli ultimi anni di vita del marchese; nel 1754 infatti tornerà a pubblicare, per i torchi dell'Andreoni, alcune considerazioni su due marmi greci figurati di proprietà del cardinale Querini (*Dittico Quiriniano pubblicato e considerato*), inseriti anche negli *Addenda* del *Museum Veronense*, assieme ad altre tre epigrafi latine (corrispondenti a CIL, III, 2977; V, 4015; V, 4018). Sulla collezione Querini si veda I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete*, cit., pp. 262-264.

⁵⁴⁸ F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese: rassegna bio-bibliografica*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VIII, a. CCLIII, 2003, vol. 3, B, pp. 131-180, p. 142 e nota 33. Le collezioni numismatiche e archeologiche dei Muselli furono fortunatamente mantenute compatte (grazie anche al figlio di Jacopo, Girolamo) e come tali acquistate dal Comune di Verona e conservate ad oggi nei depositi di Castelveccchio.

⁵⁴⁹ Non si dimentichi che Jacopo fu membro dell'Accademia dei Filarmonici e degli Aletofili, dove ebbe modo di rafforzare, rispettivamente, la conoscenza di Scipione Maffei e di Francesco Bianchini. Per un profilo del Muselli e l'intensa attività manoscritta si veda *ivi*, pp. 131-180 (e riferimenti bibliografici). Sulla collezione di famiglia invece I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete*, cit., pp. 260-262.

nell'intaglio delle matrici per circa un biennio⁵⁵⁰. Posto che la nascita di quest'ultimo va ancorata – su base documentaria – al 1727, sembrerebbe dunque che sin dal '48 Muselli avesse chiara in mente la struttura dei tre volumi *in folio* dei *Numismata Antiqua* tanto da affidare al Cunego il completamento dei rami; questo fatto collima del resto con la licenza rilasciata dai Riformatori già il 24 febbraio 1749, quindi con largo anticipo rispetto al 1751, anno di pubblicazione del primo volume (seguito nel '52 dagli altri due). È altresì interessante notare come nel *colophon* del terzo, assieme al regesto e alla marca del Carattoni – responsabile dei torchi seminariali – sia presente la data 1750⁵⁵¹. Questa 'confusione' cronologica conferma ancora una volta la frequenza con cui imprevisti economici o necessari rifacimenti (nell'apparato iconografico o nella composizione errata delle pagine scritte) ritardassero anche di molto l'uscita di testi già praticamente finiti.

La monumentalità dell'impianto ben si sposa con la scelta del dedicatario, Federico Augusto III re di Polonia (Dresda, 1696-1763), che pare avesse apprezzato *de visu* la raccolta muselliana nel 1745 circa, in concomitanza con la breve (ma prolifica) sosta veronese durante il tragitto Roma-Venezia. Quale gradimento dell'opera sappiamo infatti aver conferito a Jacopo il titolo marchionale, cui forse s'aggiunse un personale finanziamento economico per il sostegno della stampa⁵⁵². Se così non fosse non ci spiegheremmo come mai, quattro anni dopo, l'antiquario veronese rivolga ancora una volta a lui il volume delle *Antiquitatis reliquiae* (eredi Carattoni, 1756), su cui torneremo.

L'antiporta intagliata dal Valesi raffigura al centro una Minerva elmata assisa in trono, che tiene sul palmo destro una statuetta di una dea bendata (verosimilmente la Fortuna); in basso e attorno troviamo varie figure maschili, che pur nella diversità di abiti e *status* sembrano alludere a una medesima condizione di schiavitù, sottolineata dalla disposizione delle mani, incrociate e legate. Grazie ai particolari copricapi è possibile identificare un re frigio, un nobile turco, una figura in guisa di Ercole e un'altra, meno evidente, con lunghi capelli e fascia a cingere il capo (un soldato macedone?)⁵⁵³. Sullo sfondo sono disposti monumenti del passato: un obelisco, una colonna

⁵⁵⁰ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 438

⁵⁵¹ A. Corubolo, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., pp. 245-246, cat. n. 91, p. 246. Sembrerebbe addirittura che alla data originale, MDCCL, inserita non solo nel *colophon*, ma anche nel frontespizio, le astine verticali "I" e "II" siano state aggiunte in un secondo momento. Questo spiegherebbe infatti un errato e ingenuo calcolo dello spazio. A tal proposito va notato che all'interno della medesima edizione sussistono varianti significative, soprattutto per quanto concerne il primo volume, il cui frontespizio reca talvolta la data MDCCLI (si veda l'esemplare conservato all'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, con collocazione Carlotti 2.A.9), talvolta MDCCLII (si veda l'esemplare della Biblioteca civica di Verona con collocazione 136.10).

⁵⁵² F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese*, cit., p. 137 e 142. La testimonianza è ripresa dalla dedica stessa: "*At cum primum Veronam accessisti, ubi aliquot dies immorari, & res nostras perspicere [...]*" (*Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae*, s. n. p.). La studiosa riporta inoltre che il re di Polonia abbia donato all'autore anche una tabacchiera di diaspro orientale. Si vedano anche W. F. Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, in "Zeitenblicke", 2, 2003, pp. 271-286; A. Tomezzoli, *Nel segno di Amore: soffitti veronesi del Settecento e qualche nota su Pietro Antonio Perotti*, in "Arte Veneta", 66, 2009, pp. 194-206, p. 204, nota 33, con riferimento ad A. Cartolari, *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati tempi*, Verona, 1847, pp. 17-18.

⁵⁵³ Sull'apparato iconografico la Crosera annota sparse suggestioni dall'incisore fiammino Robert Van Auden Aerd (1663-1743) cui l'ex vescovo di Verona Giovan Francesco Barbarigo (1698-1714) aveva affidato la realizzazione

munita di statua, un anfiteatro. Alla base di tale composizione, ripetuta in tutti e tre i volumi (cui andrà aggiunto un quarto con gli *Addenda* nel '60⁵⁵⁴) vige l'assunto secondo cui la scienza numismatica, pur soffermandosi su specifici manufatti, segue e contribuisce a illuminare i tortuosi percorsi della storia, segnati da un *continuum* di vittorie e sconfitte dei popoli (**fig. 137**). L'iconografia dell'antiporta era stata forse approntata dallo stesso autore e suggerita al Valesi, il quale provvede anche alla realizzazione del frontespizio "architettonico" ove troviamo, tra medaglie, statue equestri, personificazioni allegoriche e putti, lo stemma della famiglia Muselli (**fig. 138**). Interessanti sono i punti di tangenza riscontrabili tra le figure allegoriche in basso e una stampa dell'acquafortista parigino Jean Le Pautre (1618-1682), decoratore al servizio di Luigi XIV, verosimilmente noto allo stesso Muselli (**fig. 138/a**)⁵⁵⁵. Al Valesi è affidata l'illustrazione di gran parte del primo tomo, come dimostrano le firme apposte nella vignetta di dedica (**fig. 140**), nella tavola intermedia (delineata dal Perotti; **fig. 141**) e nelle specifiche illustrazioni numismatiche a seguire, in gran parte esenti da valutazioni estetiche, considerato il loro scopo documentario⁵⁵⁶. L'unica eccezione sembra costituita dal bel ritratto del principe Federico Cristiano (**fig. 139**)⁵⁵⁷ la cui paternità spetta a Domenico Cunego, autore delle riproduzioni grafiche delle monete del secondo e terzo tomo, in sostituzione al Valesi (cfr. **figg. 149-152**)⁵⁵⁸. Significativa a tal proposito è l'estrema somiglianza del volto delineato dall'incisore veronese con i vari ritratti che a breve Pietro Antonio Rotari dipingerà alla corte di Dresda, dove sarà ospite dal 1752-53 al 1756 (**fig. 139/a**). Fatta eccezione per l'armatura, le due prove sono infatti pressoché sovrapponibili, ponendoci di fronte al quesito se sia esistito e circolato a Verona un disegno del pittore entro il 1751, annata che compare nel frontespizio. Del resto, la presenza in territorio scaligero di una copia autografa, conservata in collezione privata, non fa che

delle tavole per il *Numismata virorum illustrium ex barbadica gente* del 1732 (Padova, tipografia del Seminario). La studiosa sostiene infatti che parte di esse sia stata realizzata proprio durante la permanenza veronese di entrambi, prima dunque del trasferimento del Barbarigo a Brescia e poi a Padova. Anche ammettendo una realizzazione più tarda, avvenuta in una di queste due città, è quasi certo che Jacopo Muselli – forse sempre per tramite dello zio cardinale – possedesse il testo in questione. Acquistano pertanto particolare interesse i punti di tangenza con alcune illustrazioni lì presenti, come ad esempio il finalino raffigurante armi e stendardi romani alla fine della dedica, o la vignetta con figure allegoriche attorno ad una struttura architettonica (che ricordano le singole testate dei *Numismata* del '32). La stessa figura con turbante turco, sdraiata a terra nell'antiporta richiamerebbe, in controparte, un finalino con la *Lotta tra un saraceno e un leopardo* del van Auden Aerd.

⁵⁵⁴ J. Muselli, *Numismata antiqua a marchione Jacobo Musellio recens acquisita aliis ab eodem iam editis addenda. Veronae anno NDCCLX*, Verona, A. Carattoni, 1760

⁵⁵⁵ La stampa era stata proprio in quegli anni inserita nella monumentale raccolta *in folio* dedicata all'incisore: le *Oeuvres d'architecture de Jean Le Pautre, architecte, dessinateur et graveur du roi*, 3 voll., Parigi, C. A. Jombert. Nello specifico, l'acquaforte citata si trova nel vol. II, s.n.p. Nella stessa (al vol. III) è possibile riscontrare anche l'immagine di un condottiero a cavallo che molto ricorda – soprattutto nel movimento panneggiato del mantello – il monumento equestre valesiano (cfr. **fig. 138/b**).

⁵⁵⁶ Si distinguono le tavole introduttive alle specifiche sezioni numismatiche, incise quasi certamente dal Valesi. Non si esclude che il Perotti abbia fornito, anche in questo caso, il disegno preparatorio (cfr. **figg. 142-143**)

⁵⁵⁷ Figlio di Augusto III, al quale succederà quale re di Polonia ed Elettore di Sassonia solo nel 1763. È per questo che l'incisione che accompagna il ritratto lo definisce ancora "*princeps*".

⁵⁵⁸ Benché il Valesi esca di scena già col secondo tomo, va tuttavia osservato che tutti i tre i volumi dei *Numismata* (cui si aggiungerà un quarto nel 1760) mantengono la stessa antiporta da lui scolpita (**fig. 137**). A ciò si aggiunga che il frontespizio del secondo volume (da lui delineato e inciso) viene riutilizzato anche nel terzo e costituisce una variante rispetto primo, laddove lo stemma muselliano viene sormontato da un'aquila con corona imperiale invece che da una medaglia antica.

attestare una diffusa notorietà del dipinto anche al di fuori dell'Elba (**fig. 139/b**)⁵⁵⁹. Risulta tuttavia difficile pensare che l'incisione di Cunego abbia ispirato la tela del Rotari; più probabile invece che entrambi attingessero a un preciso modello iconografico voluto dal principe. Non si esclude nemmeno che un primo disegno rotariano possa risalire addirittura al breve soggiorno scaligero di Friedrich Christian avvenuto nel '39-40, dal momento che nel corso del suo *Grand Tour* più volte si fece ritrarre, sia in scultura che in pittura⁵⁶⁰. A questo potrebbe essersi ispirato l'incisore.

Per quanto riguarda il Valesi invece, nel primo volume egli segue la traccia ideativa di Pietro Antonio Perotti (1712-1793), artista tutt'altro che secondario nel panorama locale⁵⁶¹. Nonostante la ridotta quantità di opere a lui oggi attribuita (imputabile soprattutto agli esiti delle soppressioni napoleoniche ai danni delle chiese cittadine) sappiamo infatti che il pittore vantava una rete di illustri amicizie, tanto fra i colleghi di pennello quanto fra gli intellettuali più in vista. Basti pensare che, trasferitosi a Roma nel 1740 circa, venne qui incaricato dal marchese Maffei di realizzare un disegno di un bassorilievo con *Cupido e Psiche* di proprietà di Francesco Baldini⁵⁶². In quello stesso periodo, sul solco di Antonio Balestra, suo maestro, intensificò lo studio di Raffaello e dei Carracci, maturando un progetto artistico ed editoriale che vedrà la luce solo nel 1751, in contemporanea con i *Numismata*, ovvero la traduzione della *Conference de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France [...] sur l'expression generale et particulier* (Verona, A. Carattoni). Come apprendiamo leggendo l'introduzione, dedicata all'amico Rotari, il Perotti non solo si occupò della resa del testo in italiano, ma anche dell'incisione delle molteplici figure esplicative, puramente calligrafiche e prive di un valore

⁵⁵⁹ L'alto gradimento dei ritratti rotariani presso la corte sassone è per altro testimoniata, relativamente al caso del principe Federico Cristiano, dal cospicuo numero di copie, oggi conservate tanto nella città sassone quanto nella Residenza di Würzburg. Si veda *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof Königs Augusts III*, Catalogo della mostra (Dresda, Zwinger Museum-Semperbau, 9 novembre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di G. J. M. Weber, Dresda, 1999, pp. 79-81 con particolare attenzione alle pp. 80 e 82, cat. n. II.3. Sui contributi del pittore alla corte di Dresda si consultino inoltre H. Marx, "Non si potrebbe sognar più lietamente il paradiso". Dresda nel XVIII secolo, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, Catalogo della mostra (Udine, 28 maggio - 20 settembre 2004) a cura di H. Marx, Udine 2004, pp. 19-67, pp. 44-45; T. Liebsch, *Segue la stanza della famiglia del principe elettore sassone, contiene tutti i ritratti della nostra serenissima famiglia [...] dipinti a olio dai migliori maestri* in *ivi*, pp. 69-77. M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento*, Negrar (VR), 1990, pp. 62-63, 70, nn. 101, 113.

⁵⁶⁰ W. F. Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, cit. Si ricordano infatti i lavori dello scultore romano Pietro Bracci (non pervenuto), e dei pittori Sebastiano Ceccarini marchigiano, Pierre Subleyras francese e Rosalba Carriera veneziana.

⁵⁶¹ D. Zannadreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 292-294. Sulla Visitazione del duomo di Lonato, opera firmata e datata (1748) si rimanda a A. Piazzzi, *Lonato. La Basilica di S. Giovanni Battista*, Brescia, 1980, p. 70; E. M. Guzzo, *Lonato. La Basilica di S. Giovanni Battista. Un libro, delle precisazioni, alcune proposte: appunti sul Lenetti, il Lorenzi, il Cignaroli, il Farinati*, in "Brixia Sacra", XVII, 1982, f. 3-4, pp. 207-213, p. 208. Sulle pale della parrocchiale di Cerea E.M. Guzzo, *Appunti sul patrimonio artistico ceretano tra '500 e '700*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Cerea. Storia di una comunità attraverso i secoli*, Verona, 1991, pp. 277-312, pp. 287-289.

⁵⁶² S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 998 (lettera del 8 marzo 1741 a Francesco Baldini): "Portandosi a Roma il Sig. Pietro Perotti Pittore di qui, l'ho pregato a venirla a riverire e ricordarle i miei rispetti. Di quel suo basso rilievo con Cupido e Psiche faccia favore di lasciargliene fare un poco di disegno, perché non mi ricordo più cosa sia. Mi scriva insieme l'ultimo prezzo di esso. Vorrei qualche bel pezzo che facesse onore alla raccolta". Il Maffei ricorda perfettamente il pezzo perché lo aveva visto di persona durante il soggiorno del 1739.

“tecnico” a sé stante⁵⁶³. Nell’opera dunque “l’Autore, dopo aver brevemente spiegato le opinioni de’ dotti sopra la materia e la fede delle passioni, si fa particolarmente a descrivere i differenti effetti ch’esse producono sopra le parti esteriori: il che egli fa col metterli in veduta per mezzo di un grande numero di figure da lui medesimo diseguate, le quali esprimono ciò che egli dice di ciascuna passione in particolare”⁵⁶⁴. La scelta del Rotari come interlocutore prediletto acquista un particolare significato, viste e considerate le numerose “teste di carattere” o “teste di fantasia” cui sarà associata la sua produzione, a partire soprattutto dalla metà del secolo⁵⁶⁵. La presenza del Perotti nel *team* dell’edizione muselliana non stupisce, ma rappresenta anzi una conferma di consolidati rapporti di committenza: già nel 1738-39, in occasione dei lavori di ammodernamento del palazzo residenziale di corso Cavour e della villa a San Martino Buon Albergo (detta “La Musella”), Jacopo si era infatti servito dell’artista veronese⁵⁶⁶. L’assegnazione nel ’50 circa dei disegni per i *Numismata* sembrerebbe dunque costituire una sorta di prolungamento celebrativo, che avrà per altro un interessante corollario nella stesura – sempre da parte del pittore – dell’inventario con relativa stima economica dei diciassette dipinti “che si ritrovano nello Studio delle Medaglie”⁵⁶⁷.

Tornando ai disegni forniti per il Muselli (ed esplicitamente firmati), si vedano la vignetta accompagnatoria alla dedica – lo stemma dei Wettin circondato da putti e geni alati – e la tavola d’apertura ai *moduli numismatum*, ove “il modello numismatico circolare dalla fantasia dell’artista viene assimilato a una gigantesca perla entro la sua valva, sostenuta dalle ali spiegate di un’aquila”⁵⁶⁸ (figg. 140-141). La collaborazione si estende anche al terzo volume, limitandosi

⁵⁶³ C. Le Brun, *Conference de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l’Academie de Peinture et Sculpture, sur l’expression generale et particuliere del passions. Enrichie de figures, suivant l’edition d’Amsterdam de l’année 1713*, Verona, A. Carattoni, 1751, p. IX-XIII: “Ho risoluto finalmente di dar alla luce il presente opuscolo di Monsieur Le Brun con la traduzione da me fattane con quanta ho potuto esattezza insieme e chiarezza in grazia degli studiosi della Pittura Italiana. [...] E così mi feci a tradur le parole, ed in rame scolpir le figure”.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. XIX (*Il libraio al lettore*). Continua dicendo: “Possono star sicuri che tutte le tavole sono state intagliate sugli originali del Signor Le Brun, o su copie bellissime de’ medesimi: e questa è la ragione, per cui s’è voluto piuttosto lasciarne alquanto poco terminate, che aggiungervi qualche cosa, la quale di lui non fosse”.

⁵⁶⁵ P. Delorenzi in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit. pp. 208-213, cat. nn. 68.a-68.n. (e riferimenti in bibliografia). La produzione delle teste di carattere ebbe il suo *incipit* entro la metà del secolo, anche se si manifestò come preponderante nell’ultimo decennio di vita del pittore (morto nel ’62), dopo il commiato definitivo dai luoghi natali.

⁵⁶⁶ Sugli interventi di Jacopo, ancorabili dopo la morte del padre (avvenuta nel ’35) si veda l’*Elogio del Nob. Sig. Marchese Giacomo Muselli Scritto dal Sig.r D. Francesco Bresciani Maestro della Famiglia* [BCVr, ms. 1095], c. 3r. Sulle testimonianze pittoriche (dipinti e affreschi) di palazzo Muselli sul Corso rimane l’attestazione di Saverio dalla Rosa in *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona, 1996, p. 276. Si veda anche F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, cit., p. 227. Per quanto concerne invece l’apporto del Perotti nella villa suburbana (ovvero i quattro soffitti del piano superiore dell’ala est con *Venere e Cupido*, *Borea che rapisce Orizia*, *Fetonte che chiede ad Apollo di guidare il carro del Sole* e una *Flora* malamente conservata) si vedano L. Rognini, *Chiese, ville e corti: pagine d’arte* in M. Pasa (a cura di), *San Martino Buon Albergo. Una comunità tra collina e pianura*, San Martino Buon Albergo (VR), 1998, pp. 189-200, p. 193; S. Spiazzi, *San Martino Buon Albertgo: Feudi Corti e Ville tra il XV e il XIX secolo*, San Martino Buon Albergo (VR), 2000, p. 120; C. Gemma Brenzoni in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 184-186, cat. 165.

⁵⁶⁷ L’elenco, posto alla fine dell’*Index generalis numismatum* del Muselli [BCVr, ms. 924], si trova trascritto in E.M. Guzzo, *Per la storia del collezionismo a Verona: nuovi documenti sulle quadrerie India, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini*, in “Studi Storici Luigi Simeoni”, LIV, 2004, pp. 393-425, pp. 406 e 412.

⁵⁶⁸ A. Tomezzoli, *Nel segno di Amore*, cit., p. 197.

però a una vignetta incisa dal Cunego, la cui trasposizione calcografica appare stilisticamente più debole, soprattutto se confrontata col citato ritratto di Federico Cristiano. La scenetta è stata correttamente letta da Andrea Tomezzoli il quale identifica nella figura a destra Cronos recante una lunga cornucopia traboccante di monete che riversa con *nonchalance* sul suolo; le stesse sono poi oggetto di studio della figura centrale, la Storia, che con l'aiuto di due solerti putti redige un grande testo *in folio* su indicazione di Giano bifronte (**fig. 147**)⁵⁶⁹.

A coronamento dello scrupoloso lavoro di studio e catalogazione della collezione muselliana nel 1756 escono le *Antiquitatis Reliquiae*, un unico tomo bilingue (italiano-latino) *in folio* contenente l'inventario dei pezzi non inclusi nei precedenti *Numismata*, la maggior parte emersi nello scavo di Raldon⁵⁷⁰. L'edizione si presenta omogenea in tutto e per tutto con i tre volumi poc'anzi descritti, dalle dimensioni del formato alla dedica al Principe di Sassonia. Non mancano le matrici di riuso, come per il ritratto del Cunego, la vignetta col blasone disegnata dal Perotti e – in taluni esemplari – l'antiporta del Valesi; realizzato per l'occasione è invece il monumentale frontespizio inciso ancora una volta da Domenico Cunego, su disegno di Felice Boscarati (Verona, 1721 - Venezia, 1807), allievo del Rotari (**fig. 1756**)⁵⁷¹. Il titolo dell'opera campeggia al centro stagliandosi su un drappo che copre buona parte della frammentaria struttura architettonica attorno alla quale giocano diversi elementi iconografici: la personificazione dell'Adige (sull'esempio balestriano), lo scorcio areniano sulla sinistra, l'arma dei Muselli (con i due musì di cinghiale e banda obliqua a tre rose rosse), l'aquila sassonica e putti che giocano con grandi medaglioni su una distesa di oggetti antichi (anfore, vasi, lucerne, parti di statue, rilievi). Seminascosta, fa capolino da dietro il tendaggio una figura femminile adagiata su un'ara decorata, recante con la sinistra uno dei pezzi della collezione, indagato con maggior dovizia all'interno del testo (cfr. tavola XXVI, **fig. 149**). Per quanto riguarda invece la donna raffigurata nel registro superiore, essa potrebbe essere un'allegoria della Conoscenza, sulla base di un *input* ripiano variato in corso d'opera; la fiaccola accesa è infatti qui accompagnata a un contenitore antico anziché al tradizionale libro aperto⁵⁷². Dal punto di vista funzionale appare evidente dunque come l'acquaforte in questione svolga anche il ruolo di antiporta, anticipando (o meglio, promuovendo) la tematica dell'opera, supportata all'interno

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ J. Muselli, *Antiquitatis reliquiae a Marchione Jacobo Musellio collectae. Tabulis incisae et brevibus explicationibus illustratae*, Verona, A. Carattoni, 1756, s. i. p. [6-7]: “In questa mia Opera essi non solamente rinveniranno molte cose, che più non sono state date alla luce, ma ancora avranno il comodo di ritrovarne unite assieme moltissime altre, le quali non senza una buona raccolta di Libri, su cui separatamente qua e là impresse furono, riuscirò loro mai di vedere. Tutto ciò che nei seguenti Rami [...] io ti presento fu trasportato con fedeltà dagli originali medesimi, che nel mio studio conservo; e perciò potrai stare sicuro non ritrovarsi dissegnata in questi cosa alcuna, o ideata a capriccio, o in minima forma dal suo vero essere alterata”.

⁵⁷¹ Nel manoscritto 924 della Biblioteca veronese contenente l'*Index generalis numismatum* si riscontra peraltro una prova di stampa frontespiziale, non firmata e priva del titolo (cfr. **fig. 148/a**). Le differenze più rilevanti tra le due incisioni consistono nella scelta delle due medaglie imperiali.

⁵⁷² Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, cit., *ad vocem* ‘Cognitione’, p. 91: “Donna che stando à sedere tenghi una torcia accesa, et appresso havrà un libro aperto, che con il dito indice della destra mano l'accenni. La torcia accesa, significa, che come à i nostri occhi corporali, fa bisogno della luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fa mestiero dell'istrumento estrinseco de' sensi, et particolarmente quello del vedere, che dimostrasi col lume della torcia [...]”

dalle cento ottantotto tavole incise. L'esecuzione va verosimilmente attribuita al veronese Cunego, che però si firma in solo tre di esse (le XXXV, XXXVI e CLXXXVIII "AGGIUNTA"; cfr. **figg. 150-152**), mentre il nome del Valesi compare unicamente per le numero CLXXXVI e CLXXXVII "AGGIUNTA" (cfr. **figg. 153-154**). Relativamente alla prima *tabula* la paternità ideativa del Perotti sembrerebbe per altro confermata dal rinvenimento da parte di Tomezzoli di un disegno finemente eseguito e conservato – come carta sciolta – nel manoscritto muselliano con l'*Index generalis numismatum* [BCVr, ms. 924] (**fig. 153/a**)⁵⁷³. Del resto, si è già fatto presente il fatto che la dimestichezza del pittore con i rilievi antichi fosse anche frutto di quel "training" svolto per conto del Maffei in casa Baldini ben quindici anni prima. Interessante è anche l'unica iniziale parlante con Minerva elmata nei pressi di un cippo recante la scritta "Mus[eu]m Musellianum" (**fig. 155**), cui s'aggiungono le due vignette accompagnatorie della prefazione "Lectori erudito" e della "Sequentium tabularum brevis explicatio" (**figg. 156-157**). Nel primo caso, la figura alata centrale munita di falce (Saturno? il Tempo? La Morte?) appare bloccata dalla dea risoluta, mentre in uno scenario di distruzione generale si scorgono sulla destra appassionati archeologi (veronesi) intenti a scavare⁵⁷⁴. Ben più interessante invece è il secondo rame, che cita palesemente una delle illustrazioni inserite in *Del Palazzo de Cesari* (cfr. **fig. 122**); fatta eccezione per la figura del Bianchini – qui assente – è curioso notare come tutti gli altri personaggi, in controparte, siano gli stessi del testo del 1738: il giovane che trasporta una lapide sul dorso, quello che esibisce la pala (spostato in primo piano), quello visto di spalle con l'anfora sotto braccio, i due chini nell'atto di dissotterrare un reperto non meglio identificato e infine la coppia con carrello per il trasporto dei pezzi (reincisa in modo approssimativo). Che Jacopo possedesse l'opera stampata dal Berno è pressoché indubitabile, ma alla base di questo rimando iconografico gioca soprattutto il fatto che parte della collezione Bianchini era confluita infine nella raccolta muselliana.

Chiude la dettagliata descrizione della raccolta Muselli un quarto volume dedicato alle ultime acquisizioni archeologiche e pubblicato nel 1760; tra esse va annoverata la donazione testamentaria dello stesso Maffei, che nel '55 aveva affidato allo stimato collega e amico una serie di monete piuttosto rare e preziose ("praestantissima quaedam et rariora"⁵⁷⁵), tra cui quella di Tarcondimoto, elogiata anche nella *Verona Illustrata*⁵⁷⁶. I *Numismata antiqua [...] recens acquisita* rendono conto di ben novecentoventiquattro nuovi pezzi (alquanto eterogenei) che testimoniano l'intensa attività di acquisizione – e scambio – dell'autore/proprietario. Il lavoro di stesura, catalogazione e preparazione delle matrici risale almeno al 1758, dal momento che il

⁵⁷³ Considerato il rapporto 1:1 con la matrice finale e la tipologia del tratteggio fittamente incrociato, la possibilità che si tratti di un disegno preparatorio è alta, ma al contempo va notato che la composizione non appare in controparte, come ci si aspetterebbe. A. Tomezzoli, *Nel segno di Amore*, cit., p. 198.

⁵⁷⁴ È significativo che la contrapposizione Saturno-Minerva (intesa come trionfo della saggezza sul tempo e sulla morte) torni di lì a poco nella monumentale antiporta del citato *Museum Mazzucchelianum* (Venezia, A. Zatta, 1761), incisa "presso A[ntonio] Z[atta]" e purtroppo anonima. Questo testimonierebbe non tanto una ripresa del Muselli da parte del Gaetani, autore del catalogo per conto del Mazzucchelli, quanto piuttosto una comune derivazione da un soggetto iconografico tutto sommato comune e adatto alla tematica affrontata.

⁵⁷⁵ J. Muselli, *Ad lectorem rei nummariae* in *Numismata Antiqua [...] recens acquisita*, cit., s. n. p.

⁵⁷⁶ F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese*, cit., pp. 142-144.

placet del Riformatori viene rilasciato nel febbraio del '59. Criteri editoriali e veste tipografica seguono ovviamente il solco dei tre precedenti volumi; da un punto di vista artistico-formale i *Numismata antiqua [...] recens acquisita* esibiscono all'interno svariate tavole calcografiche di riuso, oltre alle anonime pagine introduttive alle specifiche sezioni ("*Nummi veteres populorum et urbium*"; "*Imperatorum, augustarum, atque caesarum et tyrannorum numismata*"). Beninteso, il testo è corredato da una serie di illustrazioni didascaliche eseguite per lo più dal Cunego, fatta eccezione per la vignetta di dedica "*ad lectorem rei nummariae studiosum*" spettante unicamente al Valesi (**fig. 159**), cui a parere della scrivente andrebbero ascritte, per analogia stilistica, anche altre testatine non firmate (**figg. 160-162**). Una buona parte delle spese editoriali va però imputata al frontespizio inciso, esemplato sul modello delle *Antiquitatis Reliquiae* e realizzato dai medesimi artisti: Boscarati e Cunego (**fig. 158**). La struttura per gradienti zigzaganti, rodada già nel '56, raggiunge qui una resa ancor migliore assemblando tutto sommato gli stessi elementi simbolico-narrativi: lo stemma di famiglia, l'aquila e la corona imperiali, brani di nature morte scanditi da reperti, fondali anticheggianti, putti giocherelloni, una sveltante Minerva e l'allegoria della Storia. La maestosità dell'impianto deve molto alla capacità dell'artista di passare con disinvoltura dalle dimensioni delle pale d'altare allo spazio "costretto" di una pagina *in folio*, applicando con *nonchalance* medesime strategie compositive.

Il *trait d'union* tra Maffei e Muselli si misura non solamente nei termini di una spiccata erudizione antiquaria, sfociata in entrambi i casi in monumentali opere su collezioni antiche, pubbliche nel primo e private nel secondo. Una certa continuità progettuale (quasi un passaggio di consegne) legò infatti i due intellettuali: se da un lato, in punto di morte, il marchese consegnò a Jacopo parte della propria raccolta numismatica, d'altro canto sarà proprio il Muselli a farsi carico dagli anni '60 del riordino museografico del Lapidario⁵⁷⁷. Forte di alcuni "consiglieri" d'eccezione, come monsieur Séguier (dal 1756 oramai trasferitosi a Nîmes) e i veneziani Antonio Maria Savorgnan e Pietro Gradenigo, egli fu infatti incaricato dai Filarmonici di perfezionare l'impresa maffeiana, sia aggiornando da un punto il catalogo del '49, sia intervenendo nell'allestimento stesso dei pezzi, da numerare e inventariare singolarmente. Validissimo collaboratore fu Leonardo Targa, medico appassionato di studi umanistici (1729-1815) che affiancò il nostro in questa seconda redazione del *Museum*, intesa a fornire una completa analisi dei reperti al fine di integrare paleografia, storia, rilievo archeologico e ricostruzione collezionistica. A fronte del nuovo assetto museale, dopo la morte del Muselli avvenuta nel 1768, nessuno – nemmeno il Targa – si preoccupò di dare alle stampe il catalogo, nonostante il manoscritto fosse ultimato⁵⁷⁸. Rimane questa una grande occasione mancata, che avrebbe potuto

⁵⁷⁷ G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 291-292; id., *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, cit., pp. 119-127, pp. 121-122, n. 11; F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese*, cit., pp. 167-171

⁵⁷⁸ Si tratta del ms. 830 della BCVR, *Lapidum Musei Academiae Philharmonicae distributio*. Esso sembrerebbe infatti una bozza definitiva di stampa. F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese*, cit., pp. 169-170; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 290-299. Il Targa è attestato come autore della prima edizione critica del *De medicina libri octo* del Celso (A. Cornelii Celsi

unire – seppur a distanza – le menti dei due più appassionati studiosi veronesi di antichità; quasi certamente a corredo del testo si sarebbero potute usare le preziose matrici del '49 (pagate da Gianfrancesco Muselli e dunque proprietà di famiglia) facendone approntare delle altre per i nuovi pezzi, da richiedere forse al solo Valesi visto che dal '61 la carriera del Cunego troverà sbocchi professionali altrove, soprattutto a Roma. D'altro canto, l'assenza di tale spinta editoriale alla fine del settimo decennio testimonia da sola il progressivo esaurirsi di un filone letterario che sembrava non raccogliere più il seguito di trent'anni prima, soppiantato oramai da una diversificata proposta culturale, entro cui spiccano poemi didascalici, testi dal contenuto scientifico, scritture teatrali e gli intramontabili componimenti d'occasione.

2.2.2 Ragione della fede, fede della ragione: disquisizioni teologiche e filosofiche

*[...] et mundum tradidit disputationi eorum,
ut non inueniat homo opus quod operatus est
Deus
ab initio usque ad finem.*

(Ecclesiaste, III, 11)

Ma io ritengo che possano esser annoverati tra gli eruditi tutti coloro che volsero l'animo ad una qualche scienza [...], in modo tale da non contentarsi di salutarla alla soglia, ma capaci di trattarla e difenderla quando è necessario. [...] Nessuno [...] può esser detto padrone di una scienza se non è in grado di sostenerne le asserzioni e di scioglierne le obiezioni. [...]. Giacché, in morale, quanti canoni, quante sentenze dei Santi Padri sogliono presentarsi, delle quali [...] si deve chiarire il senso? In ogni disputa, inoltre, è facile che cadano in discussione ora interi passi di scrittori antichi, ora anche un'unica espressione, il preciso significato della quale sfugga a chi è inesperto di greco, lasciandolo così in gravi difficoltà. Non accadrà lo stesso in filosofia, dove per lo più ci si appoggia all'autorità degli antichi, sia professando la dottrina aristotelica, sia quella di altre scuole?

(L. A. Muratori, *Opere*, I)

Un fiume in piena: questo il flusso delle innumerevoli discipline (teologiche, filosofiche, scientifiche e letterarie in senso lato) sviluppatasi nell'alveo veronese entro la metà del secolo e alimentate da un medesimo *humus* critico, salvo poi diramarsi in corrispondenza del delta finale. Già a proposito degli studi d'antiquaria affrontati nel precedente capitolo si è visto come collaborazione tra esperti e interdisciplinarietà delle competenze fossero requisiti sistematicamente richiesti dai principali circuiti accademici. A ragione dunque si presentavano, lì, "accostabili le due direzioni – quella della ricostruzione storica e quella della ricerca

Medicinae libri VIII ex recensione Leonardi Targae, 2 voll., Padova, Tipografia del Seminario, 1769) a conferma di una ripresa degli interessi di carattere medico-scientifico, precedentemente trascurati in favore del museo cittadino.

scientifica – nella misura in cui il ‘vero’ sperimentalmente dimostrato della seconda è assimilabile al ‘vero’ documentato rovistando archivi e biblioteche”⁵⁷⁹.

Nel panorama culturale scaligero settecentesco – come del resto in quello veneziano e, più in generale, italiano – la sostanziale unità del sapere poggia infatti su specializzazioni di gran lunga meno rigide rispetto al presente. La fiducia nell’intelletto, ovvero nella costruzione di un ragionamento autonomo basato sull’esperienza diretta dei fatti – fossero essi reperti antichi, codici manoscritti, patologie mediche o trattati di qualsivoglia argomento – costituisce un sostrato metodologico comune, da cui emerge con forza lo *Zeitgeist* dell’epoca.

L’assorbimento, non sempre indolore, dei vari Galileo, Keplero, Hobbes, Cartesio, Torricelli, Boyle, Newton, Leibniz – solo per citare i più noti – entro il tradizionale sistema aristotelico e il relativo epigonato scolastico era sfociato nell’arco di un cinquantennio in una ridefinizione di coordinate ed equilibri noetici⁵⁸⁰. Già da fine Seicento, pur senza omogeneità di tempi e luoghi, il ricorso alla matematica divenne via via parte integrante di un nuovo *modus operandi*, indispensabile tanto in ambito scientifico, quanto “*ad perficiendam et instaurandam Philosophiam*”⁵⁸¹. In altre parole, il progresso delle ricerche appariva oramai legato a doppio filo con lo sviluppo di tecniche – anche meccaniche – che permettessero fondate critiche e costanti verifiche fattuali, inverando così quel motto di matrice dantesca rivendicato già dall’Accademia del Cimento: “provando e riprovando”. Sostenuta in area veneta da nomi di spicco (come Poleni e Vallisneri), l’idea di una compenetrazione costruttiva tra settori apparentemente distinti andò delineando quindi un modo di “filosofare” sperimentale di impostazione galileiana, svincolato da principi di autorità e depositario di una proclamata libertà di giudizio, purché dimostrabile⁵⁸². A Verona, in particolare, l’esaurirsi dell’esperienza degli Aletofili – che accompagnò i principali

⁵⁷⁹ G. Benzonì, *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, cit., p. 254.

⁵⁸⁰ La parabola da Descartes a Newton, passando per Keplero e Galilei, è delineata anche dal veneziano Francesco Algarotti nel *Saggio sopra il Cartesio*, in *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell’ordine del Merito e Ciambellano di S. M. il Re di Prussia. Tomo III. Saggi sopra differenti soggetti*, Livorno, M. Coltellini, 1764, pp. 293-340. La posizione del francese, considerata troppo teorica, conobbe un generale ridimensionamento già a partire dagli anni ’30 e sembrò definitivamente soppiantata da quella dell’inglese, considerato dall’autore campione del pensiero illuministico. A lui il conte Algarotti aveva dedicato nel ’37 un’opera di grande successo popolare, *Il Newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli, a spese di G. B. Pasquali, 1737. Per approfondimenti si rimanda a E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, 6 voll., La Spezia, 1983, vol. III *L’Empirismo e Newton*; V. Ferrone, *Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, 1982; sull’apporto anglosassone al progresso scientifico del Settecento e la sua non omogenea recezione italiana si veda il saggio di A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura* in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984, pp. 29-46. Una sintetica panoramica sui canali d’apprendimento in Italia si ha in L. Pepe, *Matematica e fisica nei collegi del Settecento*, in “Studi Settecenteschi”, 18, 1998, pp. 407-420.

⁵⁸¹ M. Fardella, *Universae philosophiae systema, in quo nova quadam, et extricata methodo, naturalis scientiae et moralis fundamenta explanatur. Tomus primus. Rationalis et emendatae Dialecticae specimen tradens, cui accedit Appendix De Triplici Scholarum Sophismate, detecto et reiecto*, Venezia, G. B. Albrizzi, 1691, p. 53.

⁵⁸² Il pensiero filosofico italiano si era ormai affrancato dall’aristotelismo grazie ai contributi dei pensatori rinascimentali Bruno, Campanella e Telesio. Nel Seicento, assieme alle innovazioni galileiane, si profila la linea realistica dell’empirismo baconiano (seguita soprattutto da inglesi e francesi) e quella idealistica ispirata a Cartesio (tipica di olandesi e tedeschi). Per una panoramica più articolata, che tenga conto della complessità della questione si vedano F. Biasutti, *La problematica filosofica in Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/II *Il Settecento*, 1986, pp. 201-227; S. Burgio, *Appartenenza e negozio. La crisi della teologia barocca*, Soveria Mannelli, 2004. Sulla situazione scaligera interessante la lettura di I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit.

dibattiti medico-matematici del XVII secolo – fu controbilanciata dalla progressiva (a tratti tardiva) ascesa della teoria newtoniana, assieme allo studio dell’astronomia, della fisica, dell’elettricità e delle scienze della terra, discipline che dovettero giocoforza “fare i conti” con i radicati credo religiosi e le rispettive produzioni letterarie (le dissertazioni teologiche, *in primis*)⁵⁸³. Per certi versi, l’invisibile linea di demarcazione tra pensiero razionale e fede cristiana non sembrò più così netta, mostrando al contrario nuove possibilità di avvicinamento e significativi punti di tangenza, verso un sempre più consapevole clima di “*katholische Aufklärung*”, ossia – con significativa inversione sostantivo-aggettivo, in italiano – di “cattolicesimo illuminato”⁵⁸⁴. Va detto infatti che sul versante dei contenuti il discorso metafisico mirava nella maggior parte dei casi a una conciliazione con la verità rivelata (si pensi alla teoria della provvidenza vichiana o alla stessa inclusione del fattore divino nelle posizioni meccanicistiche di Descartes, Newton e Leibniz), mentre da un punto di vista squisitamente metodologico entrambi sembravano perseguire comuni obiettivi gnoseologici, quali la ricerca e l’epurazione dei falsi (eresie letterarie, superstizioni dottrinali e ontologiche), proiettati sempre entro una lettura storica degli eventi, in un’ideale *reductio omnis theologiae ad historiam*⁵⁸⁵. Già a partire dall’ultimo ventennio del Seicento, in concomitanza con quello che Paul Hazard definì icasticamente “crisi della coscienza europea” (occorsa tra il 1680 e il 1715), si era profilata in

⁵⁸³ Fino almeno alla metà del secolo XVIII le controversie di carattere scientifico (sull’astronomia, la fisica, la geologia ...) non furono a Verona così intense e frequenti come quelle scaturite nei decenni precedenti in seno all’Accademia degli Aletofili. Per approfondimenti cfr. I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 171-181; L. Pepe, *Matematica e fisica nei collegi del Settecento*, cit., pp. 407-420. Sull’Accademia nobiliare degli Aletofili, fondata tra il 1684 e il 1688 (e poi “rifondata” nel 1768) si veda I. Dal Prete, *Un’accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofili*, in “Bollettino della Biblioteca Civica di Verona”, 5, 2000-2001, pp. 141-174 (e riferimenti in nota).

⁵⁸⁴ S. Merkle, *Die katholische Beurteilung des Aufklärung im katholischen Deutschland. Eine Abwehr und zugleich ein Beitrag zur Charakteristik “kirchlicher” und “unkirchlicher” Geschichtsschreibung*, Berlin, 1910; J. B. Sägmüller, *Wissenschaft und Glaube in der kirchlichen Aufklärung*, Essen, 1910 e inoltre D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L’Italia del Settecento*, cit., pp. 151-171, M. Rosa (a cura di), *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, Roma, 1981 e id. *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, 1999.

⁵⁸⁵ Salvo alcune eccezioni, la storia ecclesiastica italiana nel corso del Settecento sarà ancora condizionata da preoccupazioni teologiche ed apologetiche. Si veda A. Niero, *L’erudizione storico-ecclesiastica*, cit., pp. 107-108; A. Prandi, *Religiosità e Cultura nel ‘700 italiano*, Bologna, 1966; id., *La ‘Storia della Chiesa’ tra Sei-Settecento: apologetica ed erudizione*, in *Problemi di storia della Chiesa nei secoli XVII-XVIII*, Atti del V convegno di aggiornamento (Bologna, 3-7 settembre 1979), Napoli, 1982, pp. 13-38; id., *La storiografia ecclesiastica in Cultura religione e politica nell’età di Angelo Maria Querini*, cit., pp. 191-207. L’atavica (e corrisposta) diffidenza della Chiesa nei confronti degli uomini d’intelletto sembrava giunta dunque a un’equilibrata soluzione, in seguito ai sistematici tentativi di convivenza tra discipline teologiche e filosofiche. Nonostante queste ultime rischiassero spesso d’essere ricondotte a mere questioni di logica e morale o venissero identificate soltanto nelle scienze fisiche e matematiche, importanti momenti di avvicinamento furono garantiti da pensatori di primo piano, come ad esempio Giambattista Vico, che sosteneva l’esistenza di un principio di verità divina nell’agire umano. In generale, nell’ambito del diritto naturale, accantonate le posizioni ateiste o materialiste, l’interpretazione dell’uomo quale creatura generata da Dio è piuttosto frequente. Per quanto riguarda la filosofia morale invece, anche il dibattito sul raggiungimento della felicità arriva a contemplare la conoscenza e la pratica della religione, ammettendo dunque l’elemento soprannaturale (inspiegabile col solo razionalismo) alla base dell’etica umana. Lo stesso Newton, portavoce di una filosofia meccanicistica, sosteneva l’esistenza di un ordine naturale mosso da forze spirituali esterne alla materia, imputabili a un Creatore provvidenziale. Per un approfondimento si veda M. C. Jacob, *L’illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, Bologna, 1983, pp. 19-94; G. Giarrizzo, *Illuminismo e religione: l’Italia religiosa alla fine del ‘700*, in G. De Rosa, T. Gregory (a cura di), *Storia dell’Italia religiosa*, 3 voll., Roma-Bari, 1993-1995, vol. II, *L’età moderna*, 1994, pp. 477-521 e pp. 565-567. Sulla posizione maffeiiana G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 179.

maniera sempre più sensibile l'urgenza di una *histoire raisonnée*, cioè una storia asettica, fattuale e fondata sull'erudizione, pur nell'impossibilità evidente di ricondurla a vera e propria scienza⁵⁸⁶. Da questo punto di vista il citato lavoro di Mabillon (*De re diplomatica libri sex*, Parigi, 1681) rappresentò una svolta significativa giacché sulla base di nuovi e inediti documenti (soprattutto di età medievale) egli seppe porre le basi per la (ri)costruzione di una storia della Chiesa organica ed ecumenica⁵⁸⁷.

Tra le ripercussioni di tale rinnovato clima culturale va peraltro ascritta l'introduzione nel 1718 presso lo *Studium* patavino di una cattedra dedicata alla Storia ecclesiastica – da affiancare alla seminariale – ove fu chiamato in qualità di lettore il conventuale messinese Alessandro Burgos, già professore di Metafisica presso la stessa Università, seguito nel 1726 dal vicentino Giovanni Checcozi, corrispondente del Maffei⁵⁸⁸. Sarà solo però attorno agli anni '40 e '50 del secolo che si assisterà a un proliferare di Accademie dedicate, ove troverà finalmente spazio un nuovo *habitus* etico-scientifico, proprio dei cattolici illuminati, più adatto ad affrontare i contraccolpi del razionalismo, del gallicanesimo e del giansenismo⁵⁸⁹. Meglio si comprende dunque come alla base del rinnovamento dell'erudizione sacra (di cui Verona fu protagonista, assieme a Padova e Venezia) sia questa ormai matura consapevolezza delle potenzialità esegetiche, derivate dal rafforzamento dell'ecdotica e del rigore filologico e innestate su un terreno già per certi versi lavorato dalla linfa tardo-rinascimentale baroniana-bellarminiana (oramai però anacronistica). Tra i più acclamati esiti editoriali – comprovanti una *climax* ascendente nelle ricerche – non si manchino di ricordare, a titolo esemplificativo, i quattordici volumi *in folio* della *Bibliotheca Veterum Patrum antiquorumque scriptorum ecclesiasticorum* curati dall'erudito veneziano Andrea Galland (1709-1781) e usciti dai torchi dell'Albrizzi tra il 1765 e il 1781. L'immane

⁵⁸⁶ Per una contestualizzazione si vedano G. Gunsdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, 12 voll. Paris, 1977-1985; G. Huppert, *The Idea of a Perfect History*, London, 1973.

⁵⁸⁷ B. Neveu, *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700: érudition ecclésiastique et recherche historique au XVIIe siècle*, in "Pariser Historische Studien", 13, 1976, pp. 27-81.

⁵⁸⁸ P. Pignatelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 15, 1972, *ad vocem* "Burgos", pp. 420-423 e P. Preto in *ivi*, vol. 24, 1980, pp. 406-409. Si veda inoltre B. Dooley, *Giornalismo, Università e organizzazione della scienza: tentativi di formare una accademia scientifica veneta all'inizio del Settecento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXIV, 1983, vol. 120, f. 155, pp. 5-39, pp. 30-31. Sulle lettere al Checchozi (oggi conservate alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza) si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 314 (lettera del 27 agosto 1719), p. 316 (lettera del 14 settembre 1719), pp. 321-322 (lettera del 22 ottobre 1719), p. 329 (lettera del 18 dicembre 1719), p. 456 (lettera del 16 luglio 1723; segnalata con destinatario ignoto dal Garibotto), p. 442 (lettera del 7 marzo 1723; segnalata ad Ortensio Zago dal Garibotto); II, p. 1939 (lettera del 12 giugno 1725; indicata senza data dal Garibotto).

⁵⁸⁹ Fu papa Lambertini, Benedetto XIV, a istituire a Roma un'Accademia di Storia ecclesiastica e un'altra per la Liturgia e i Riti, rifondando altresì quella dei Concili, nata nel 1671 per iniziativa del Ciampini, ed esauritasi attorno al 1715. Seguirono "a ruota" le Accademie Ecclesiastiche di Parma (1740), Napoli (1741), San Miniato (1744), Bologna (1745), L'Aquila (1745), Osimo (1747), Palermo (1747), Orvieto (1747), Pisa (1749), continuando poi con quelle di Lucca, Cosenza e San Severino, sorte tra il '52 e il '59, cui si aggiunse l'Accademia dei Teologi dogmatici, nata in maniera informale nel 1753 per iniziativa degli studenti fiorentini di teologia fino ad assumere un carattere più strutturato nel 1759. Si veda M. Rosa, *Cattolicesimo e lumi: la condanna romana dell'«Esprit des lois»*, in id., *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Bari, 1969, pp. 87-118; A. Alimento, *Le Accademie ecclesiastiche a Roma, Napoli e Firenze*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Roma, 2005, pp. 243-255, pp. 599-636. Sulla posizione 'intermedia' di Benedetto XIV, né giansenistica né gesuitica, si veda D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento*, cit., pp. 244-246.

lavoro del sacerdote oratoriano (di formazione domenicana) riuniva, collazionava e corredeva di introduzioni e note esplicative gli scritti di ben trecento ottanta autori⁵⁹⁰.

L'importanza dei numerosi testi congedati sui padri della Chiesa, sui singoli santi e sulla storia ecclesiastica in generale (con tutte le specializzazioni del caso: diocesi, vescovi, parrocchie ...) non si limita però alla mera eliminazione di brani, frammenti o *lectiones* errati in seguito a letture critiche e *collationes* di documenti: tali opere contribuirono infatti a definire, sul lungo raggio, una religiosità nuova, grazie all'inevitabile approfondimento delle conoscenze sulla società medievale cristiana, in dialogo diretto con la storia civile. Se da un lato si registra l'attenuarsi dei rigidi modelli controversistici e agiografici, dall'altro per contro si affermano il valore della discussione, del confronto e, implicitamente, della stessa tolleranza intellettuale⁵⁹¹. Anche per questo, di pari passo allo svolgersi delle ricerche e dell'analisi critica che le contraddistingue, vennero profilandosi esigenze reali di riforma: degli usi liturgici, delle forme di devozione, del linguaggio liturgico, della stessa organizzazione ecclesiastica⁵⁹². Non si dimentichi inoltre che nell'età dei lumi la diffusione della cultura (filosofica, teologica, scientifica che fosse) poteva avvalersi di *media* collaudati, quali giornali e dizionari, in grado di amplificare a livello italiano – e talvolta europeo – gli echi di eventuali scoperte. Non è un caso che buona parte dei pensatori e innovatori dell'epoca partecipino attivamente, anche in qualità di coordinatori, a varie esperienze redazionali⁵⁹³.

Come si è avuto modo di appurare in più punti del presente lavoro, a partire dal terzo decennio del secolo la tipografia atesina conosce una sensibile accelerazione, misurabile in quantità e in qualità. Nell'arco di un ventennio, tra il '18 e il '38, nuove stamperie vennero aperte e altre rinnovate, grazie al profuso impegno di una classe dirigente (laica ed ecclesiastica, senza

⁵⁹⁰ Beninteso, il Galland poté contare sull'aiuto di altri intellettuali esperti in teologia, soprattutto negli ultimi anni di vita. Tra questi si distinse il veneziano Giambattista Gallicciolli (1733-1806), che intervenne nella curatela degli ultimi due volumi dell'opera e nella redazione degli indici generali. Si veda P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 51, 1998, pp. 658-661 (e bibliografia).

⁵⁹¹ A questo molto contribuì Benedetto Bacchini, erede italiano della scuola maurina di Mabillon e Montfaucon; egli si mosse infatti sul doppio binario del superamento controversistico e della ricerca critica della verità storica, attraverso mezzi filologici. Sul ruolo cardine del Bacchini si veda in particolare P. Golinelli, *Benedetto Bacchini (1651-1721): l'uomo, lo storico, il maestro*, Firenze, 2003.

⁵⁹² Per una lettura più ampia si vedano P. Joutard (a cura di), *Historiographie de la Reforme*, Paris, 1977 e *Historische Forschung im XVIII Jahrhundert: Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse*, Atti del Colloqui tra storici francesi e tedeschi del 1975, a cura di K. Hammer e J. Voss, Bonn, 1976. Per la specifica situazione italiana G. Giarrizzo, *Illuminismo e religione: l'Italia religiosa alla fine del '700*, cit., p. 477-521 e p. 565-567 (e bibliografia); A. Alimento, *Le Accademie ecclesiastiche a Roma, Napoli e Firenze*, cit., 599-600 (e bibliografia).

⁵⁹³ Oltre al Maffei, si pensi infatti solamente al Bacchini, al Ciampini, al Pivati, allo Zeno, ecc. Sull'*exploit* delle esperienze giornalistiche si rimanda al capitolo 1.3. Il primo vero dizionario enciclopedico italiano si deve invece al padovano Francesco Pivati, già sovrintendente alle stampe, col suo *Dizionario universale contenente ciò che spetta al commercio, all'economia, alla storia naturale, alla marina, alle scienze, ed arti più comuni liberali o meccaniche in cui oltre quello è stato pubblicato nelle ultime edizioni del Savary del Chomel vi si trovano le notizie più profittevoli in ognuna di queste materie [...] al presente raccolte, disposte, ed illustrate con riflessioni critiche e di erudizione da Giovanfrancesco Pivati*, 3 voll., Venezia, S. Monti, 1744; a questo seguì il più vasto *Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro-profano*, 10 voll., Venezia, B. Milocco, 1746-51. Bisognerà invece aspettare la seconda metà del secolo per la prima edizione dell'*Encyclopedie methodique. Nouvelle edition enrichie de remarques* promossa da Giovanni Coi e dedicata alla Repubblica Serenissima (2 voll. Padova, s.n.t., 1784-1794). Si trattava della ristampa non dell'edizione originale di Diderot e D'Alembert, quanto piuttosto della versione uscita a Parigi dal 1782 con il benessere della Chiesa.

distinzioni) particolarmente attenta alla produzione libraria. Il marchese Maffei, il conte Ottolini, il vescovo Bragadino, il cardinale Muselli sono tra i principali promotori delle iniziative editoriali locali. Esempari conseguenze di tali incoraggiamenti, perfettamente in linea con le aspirazioni culturali di primo Settecento, furono, per l'appunto, le raccolte *ex novo* o le ristampe di monumentali opere teologiche, devozionali, liturgiche e patristiche, confezionate per lo più con formato *in folio*, carta di qualità, *layout* a due colonne e frontespizio in rosso e nero. Nella maggior parte dei casi si tratta di serie in più volumi, frutto di collaborazioni finanziate da diversi sottoscrittori e corredate di immagini calcografiche redatte all'uopo⁵⁹⁴. Ci si accorgerà ben presto come l'impianto analitico di matrice maurina costituisca la piattaforma di partenza per i più raffinati eruditi locali, quasi sempre gravitanti nell'orbita gesuitica (i Ballerini, il Vallarsi e, con i distinguo del caso, lo stesso Maffei).

Questo specifico capitolo intende ragionare sulle edizioni illustrate più significative legate a tematiche religiose e filosofiche, spesso tra loro intrecciate; essendo la mole dei testi pubblicati entro il '55 alquanto consistente, la nostra ricerca esula giocoforza da obiettivi di completezza catalogica (si pensi solo alla quantità di volumetti privi di tavole, più economici e quindi accessibili al grande pubblico), mirando piuttosto a una visione generale di tale filone letterario che funge da contraltare rispetto alla produzione storico-antiquariale approfondita nel precedente paragrafo.

Sulla scia dell'approccio sperimentale e scientifico poc'anzi accennato, dunque, tra le fasi preliminari alla redazione di un valido trattato si deve considerare il reperimento di materiali inediti o, per lo meno, una lettura alternativa di dati comunemente accettati, ma spesso non verificati. Le novità dei confronti potevano giocarsi tanto sul campo dei documenti originali scoperti, quanto su quello delle prolifiche edizioni oltremontane, meno note in quanto difficilmente reperibili⁵⁹⁵. Soprattutto per quanto concerne il primo punto, l'erudizione ecclesiastica veronese conobbe una svolta decisiva in seguito al fatidico ottobre del 1712, in cui l'abate Carinelli, su insistente richiesta del Maffei, finì col trovare ciò che si dava oramai per perso da decenni: i codici capitolari.

I circa cento volumi – alcuni risalenti addirittura al IX secolo – già catalogati nel 1625 da monsignor Rezzani e da quest'ultimo nascosti sopra un alto armadio al sicuro dai contraccolpi bellici e dalle inondazioni dell'Adige, costituirono il fertile terreno su cui poterono fiorire gli studi patristici locali, coltivati da una schiera di appassionati eruditi⁵⁹⁶. A dir la verità, scemata

⁵⁹⁴ La possibilità di inserire tavole incise *ad hoc* si misura spesso sulla quantità di sottoscrittori dell'opera. Lo sconto di cui questi potevano usufruire in quanto associati (un 25% circa) permetteva da parte loro il pagamento anticipato e, per contro, la possibilità per lo stampatore, l'autore o l'editore (a seconda dei casi) di coprire le spese per artisti e incisori. La valutazione del numero dei consociati era dunque un momento essenziale nell'organizzazione del lavoro tipografico. Si veda anche A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento*, cit., p. 288.

⁵⁹⁵ Sulla difficoltà del reperimento di testi stranieri (soprattutto inglesi e francesi) si veda L. Braida, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001) a cura di G. Tortorelli, Bologna, 2002, pp. 11-37.

⁵⁹⁶ Sulle vicende della scoperta si rimanda al capitolo 1.3. Sulla consistenza del ritrovamento si veda inoltre G. Turrini, *Indice dei codici capitolari di Verona redatto nel 1625 dal canonico A. Rezzani*, Verona, 1965, pp. 5-12.

l'euforia iniziale (“*Alienabar paene mente ac sensibus*”⁵⁹⁷), le aspettative del nobile intellettuale sembrarono in un primo tempo disattese, come racconta nella più volte citata *Prefazione*:

Avendo cominciato ad indagare che cosa degli antichi scrittori questi codici ci avessero salvato, trovai soltanto testi cristiani e libri ecclesiastici: corrispondendo in ciò assai poco, per essere sincero, all'enorme speranza che avevo concepito nell'animo che in così gran numero di manoscritti affiorassero, magari in numero ridottissimo, testi sconosciuti. E tuttavia riesumai testi degnissimi di pubblicazione; e collazionandoli con quelli già noti imparai molte cose, la cui conoscenza grandemente importa agli studiosi di questioni dogmatiche e letterarie⁵⁹⁸.

Nonostante molti documenti fossero dunque già noti, l'importante ritrovamento generò una sorta di “effetto domino”, coinvolgendo non solo lo stesso Scipione, ma anche numerose altre personalità di spicco dell'ambito ecclesiastico, quali Pietro (1698-1769) e Girolamo Ballerini (1702-1781), Domenico Vallarsi (1702-1771), Girolamo da Prato (1705-1782) *et cetera*. Fu proprio grazie alla biunivoca corrispondenza di tali elementi (la presenza cioè di nuovi oggetti da esaminare e di soggetti predisposti a farlo) che tra il secondo e il terzo decennio la biblioteca capitolare funse da cardine attorno al quale gravitarono le indagini preparatorie alle grandi edizioni illustrate del secolo.

Il trentasettenne Scipione fino a quel momento si era occupato solo tangenzialmente di problematiche teologiche; eppure nella disputa del 1711 contro il protestante Christoph Matthias Pfaff aveva dimostrato grande precisione filologica e determinazione argomentativa. Decise dunque di abbracciare l'ostico – quanto necessario – percorso delle discipline paleografiche sotto l'egida del Bacchini, maturando al contempo disegni di ampiezza muratoriana, come la più volte citata *Bibliotheca Veronensis Manuscripta* che – già si è detto – costituirà l'embrione dell'ambizioso progetto museale epigrafico. La conoscenza di greco, latino ed ebraico, assieme alla capacità di leggere gli antichi caratteri, erano di fatto *condiciones sine qua non* per proseguire tale complesso e graduale *iter* di formazione. In segno di gratitudine e in via del tutto straordinaria i canonici concedettero all'erudito il prestito a domicilio di alcuni codici, al fine di agevolarne lo studio e, dunque, la pubblicazione⁵⁹⁹. Il suo entusiasmo per la letteratura ecclesiastica lievitò però in maniera direttamente proporzionale alle tempistiche necessarie per una buona collazione. Dal *Parere* per l'Università di Torino del '18 intuiamo come i programmi prefissati fossero non poco ambiziosi, nell'obiettivo costante di riscattare Verona al cospetto dell'Italia e l'Italia al cospetto dell'Europa. Animato da inesauribile passione culturale e spirito d'iniziativa, egli allora scriveva:

⁵⁹⁷ S. Maffei, *Cassiodorii senatoris Complexiones in Epistolas et Acta Apostolorum et Apocalypsin e vetustissimis canonicorum Veronensium membranis nunc primum erutae*, Firenze, G. Manni, 1721, p. XVI.

⁵⁹⁸ G. P. Marchi in *Un'autobiografia intellettuale*, cit., p. 53.

⁵⁹⁹ Grazie alla corrispondenza epistolare sappiamo che le intenzioni del marchese andavano ben oltre tale consultazione *ad libitum*; egli intendeva infatti acquistarli definitivamente. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 113 (lettera a B. Pellegrini del 15 luglio [1713]): “Vi prego [...] ad abboccarvi col Sig. Canonico Carli, quale pregai a condurre il negozio de Mss. de' Canonici, cioè perché mi sieno, o donati o venduti. Io vorrei fare una bella fatica, ma non posso farla se non sono uniti, e in mia disposizione. [...] In grazia persuadetelo, e fate qualche passo anche voi se occorre. Già io gli dirò l'esser di tutti, né prenderò niente, che possa servire a interesse. Son tutte cose lacere, mezze consumate, imperfette ed inutili, e già stampate. Io gliel'ho dissotterrati, che già da 200 anni non sapean d'averli [...]”

Ma più ampio [...] è il campo ancora aperto nel migliorare, nell'unire, nell'illustrare le cose già pubblicate. Manca una Bibbia poliglotta in moltissime Librerie e potrebbe intraprendersi con giunte, e con osservazioni importanti. Una raccolta di Concilj si desiderava universalmente non essendo stata abbracciata quella dell'Harduino, ed essendo resa rarissima quella del Labbe, e potendosi essa purgare ed accrescere di molto con cose ommesse, o uscite dopo, e migliorare assai con buoni codici più scritti inseriti. La Biblioteca dei Padri è opera imperfettissima, e che può quasi dirsi non ancora fatta. [...] Corpo non abbiamo ancora degli antichi matematici, né degli scritti di più autori particolari come di Fozio fra i greci ed il Ruffino tra i latini [...]⁶⁰⁰.

La mole dei codici scoperti (molti dei quali mutili o acefali), la difficoltà di trattare la materia ("masticata" ancora con qualche titubanza) e, soprattutto, il bisogno metodologico di procedere attraverso un lento e scrupoloso confronto lackmanniano *ante litteram* contribuirono a rallentare fortemente le aspettative dei canonici, e forse anche quelle – altissime – dello stesso Maffei. Del resto, già all'indomani della scoperta il marchese aveva potuto toccare con mano una vasta e variegata gamma di ostacoli, lamentandosene costantemente nelle proprie lettere. L'accuratezza editoriale tanto rivendicata dall'autore non poteva certo collimare con la lentezza degli ordini librari internazionali (francesi, inglesi, tedeschi e olandesi per lo più), né tantomeno con la necessità per gli studiosi di consultare i manoscritti *in loco*, costretti dunque a grande dispendio di tempo e denaro, per via dei numerosi viaggi⁶⁰¹. Non aiutava certo la pressione da parte dei canonici, attorno ai quali si era creato un generale interesse della collettività, tale da innescare una serie di cospicue donazioni librarie atte a costituire "un degno corteggio agli antichi codici scoperti, ai codici del Pacifico"⁶⁰². A sua discolpa, nella *Prefazione* del '21, Scipione dirà che:

⁶⁰⁰ *Parere sul migliore ordinamento della R. Università di Torino*, cit., pp. 35-36; *ivi*, p. 35: "Che diranno i dotti, e massime Oltramontani, quando io presenterò loro l'Epistole del quarto secolo, altre di Felice III, frammenti storici preziosissimi del tempo di sant'Atanasio, un'opera intera di Cassiodoro, pezzi di Concilj, e de' primarj Padri, un nuovo libro Pontificale, e più altre reliquie, non più mai vedute, dissotterrate in Verona, città che non si è mai più nominata per Manoscritti, e che per le relazioni de' viaggiatori si tien universalmente che nulla possieda di questo genere? Che diranno vedendo come per Codici majuscoli e millenarj superiamo forse il Re di Francia? e che inoltre una sola Libreria privata numera oltre a 1200 Manoscritti? Io spero di espor nello stesso tempo una nuova importante scoperta (se osar posso di parlar così), che pare a me d'aver fatta con la considerazione di queste pergamene, in materia, che si vede ridotta già da grandissimi uomini a perfezione: e spero ancora di comunicar di nuovo più cose Greche di Leon Sapiente, di Niceforo Blemmida, e forse di S. Gio. Grisostomo, e d'altri, e d'annettervi quantità d'antichi documenti, specialmente dei tempi Longobardi, ed anche un papiro, con giunte di molte Iscrizioni di ogni genere, e tutto di questa sola città".

⁶⁰¹ Di tali difficoltà rimane ovviamente traccia nel carteggio. Si vedano S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 199-201 (lettera del 1 novembre 1714 ad A. Conti), p. 200: "La mia disgrazia è che mi mancano molti libri, e che non so dove trovarli, perché commettendoli in Francia o in Olanda passano gli anni prima che si possano avere". In quell'occasione (e in molte altre) il marchese tentava dunque di sfruttare le proprie dotte amicizie piegandole ai propri fini; continuava infatti chiedendo al Conti: "Se andate in Inghilterra vi supplico cercarmi una Tabula Characterum omnium stampata già da Eduardo Bernardo [...]. Ho necessità della Versio Gothica Evangeliorum edita da Francesco Iunio in due Tomi, la pagherei 10 doppie perché il bisogno fa rinnegar l'economia. Ho anche bisogno del Thesaurus linguarum veterarum Septentrionalium del Stikegio stampato in Inghilterra [...]". Per quanto concerne la consultazione *in loco* dei manoscritti interessante è una lettera rivolta al Pellegrini, in cui Scipione osa chiedere addirittura di strappare e sottrarre una pagina a uno dei volumi del Capitolo. *Ivi*, pp. 111-112 (lettera del 8 luglio 1713 a B. Pellegrini): "Bisogna farmi un gran favore, ma subito. [...] Vorrei di più che da Codice numero 32 nero, strappaste una carta, che mi occorre di veder qui per saggio del carattere, e la riporterò poi". Questa pratica sembra essere piuttosto diffusa tra gli intellettuali, se è vero che lo stesso Muratori riuscì ad ottenere per i *Rerum svariati* manoscritti che finì col trattenere anche dopo la pubblicazione. In merito si veda M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit. p. 14, note 17-18.

⁶⁰² G. Turrini, *La Biblioteca Capitolare di Verona*, cit., p. 408. S'innesta qui il progetto di una vera e propria Biblioteca capitolare, assegnato *in primis* a Ludovico Perini, il quale entro il '28 ne completa solo una parte. Un

Spesso occorre passare in rassegna e analizzare minutamente molti volumi, mucchi di volumi, per essere in grado di scrivere dieci righe con sufficiente cautela. Quale enormità di tempo assorbono le collazioni. Quante edizioni, quante collezioni, dai tempi di Enrico Canisio ai nostri giorni, devono essere consultate, solo perché risulti a sufficienza dimostrato che determinati testi sono inediti?⁶⁰³

Beninteso, sappiamo che a questa problematica di base (attestante, tutto sommato, una responsabilità intellettuale) si erano aggiunte nel tempo altre impreviste deviazioni, quelle stesse deviazioni che condussero il marchese a passare nell'arco di un solo quinquennio (1713-1718) dalle questioni ecclesiastiche ai successi teatrali, dalle iniziative architettoniche alle ricerche antiquariali e agli impegni politici⁶⁰⁴. Alla base dell'apologia vi erano dunque soprattutto le irrisolte questioni diplomatiche nei confronti del Capitolo, ove nel 1719 era stato nominato quale coadiutore dell'arciprete il severo arcidiacono Gianfrancesco Muselli, principale suo interlocutore. Probabilmente se Maffei non si fosse sentito in prima persona minacciato dai propri conterranei, che sistematicamente chiedevano la restituzione dei manoscritti al fine di affidarne la redazione ad altri esperti scrittori (il Bianchini o i fratelli Ballerini), avrebbe aspettato ancora qualche anno prima di dare alle stampe le *Cassiodorii senatoris Complexiones*, ovvero i commenti agli Atti degli Apostoli e all'Apocalisse del funzionario teodoriciano, pubblicati – a suo dire – in tutta fretta nel capoluogo toscano. E probabilmente non avrebbe nemmeno sentito la necessità di premettere al testo tale articolata giustificazione ufficiale che, se tornava di onore a lui, non lo era di certo per i membri del Capitolo, noncuranti della presenza di un tal tesoro citato secoli or sono dal Traversari e dal Panvinio. Inutile dire che essa si rivela oggi interessantissima per ricostruire il suo zigzagante *iter* formativo e gli intricati rapporti intellettuali dentro e fuori le mura scaligere⁶⁰⁵.

cinquantennio più tardi la struttura potrà dirsi conclusa, in grado di accogliere dignitosamente i preziosi lasciti di veronesi illustri, come il vescovo Morosini, Francesco Bianchini, Scipione Maffei, Gianfrancesco Muselli e, in seguito, Gian Giacomo Dionisi.

⁶⁰³ G. P. Marchi in *Un'autobiografia intellettuale*, cit., pp. 53-54.

⁶⁰⁴ La formalità delle argomentazioni esposte nella *Prefazione* si intreccia alla colloquialità dei resoconti epistolari rivolti al cugino Pellegrini, al quale più o meno in contemporanea scriveva: "Sono certo, che chi ha promesso tal cosa non dovea essere informato dell'essere questi Mss. stati scoperti da me, quando da 150 anni in qua niuno in Verona sapeva più che ci fossero, e non dovea essere informato dell'averci io lavorato intorno sei anni, il che per altro è ben noto a molti. Voi mi direte forse, perché dunque non la finisco mai: ma prima voi sapete ch'ho avuto distrazioni d'anni intieri. Poi mi sia lecito, ma con la nostra confidenza, di dirvi, che se non avessi voluto far altro, che ciò ch'hanno fatto tutti quelli, ch'hanno finora lavorato sui Mss. me ne sarei sbrigato in tre mesi, siccome se intorno alle lapide altro non avessi voluto fare, che ciò che altri finora hanno fatto, me ne sarei sbrigato in due". S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 377-379 (lettera del 2 febbraio 1721 a B. Pellegrini), p. 377.

⁶⁰⁵ S. Maffei, *Cassiodorii senatoris Complexiones*, cit.. L'*incipit* è il seguente: "Caro lettore, sento il dovere di informarti e di spiegarti il motivo per cui non ho pubblicato molto tempo prima questo importantissimo opuscolo, non appena ebbi la ventura d'imbattermi in esso; e perché ora, dopo che mi sono impegnato in studi tanto disparati, lo dia fuori così di fretta; e come abbia potuto disporre e in quale circostanza abbia trovato e riportato alla luce sia questo sia parecchi altri preziosissimi codici". Segue il racconto della scoperta e una dettagliata descrizione degli impegni eruditi, di natura eterogenea; a tal proposito si rimanda al capitolo 1.3. La chiusa della prefazione combina diplomazia e velate critiche: "Con questa edizione accontento amici e conoscenti, al cui desiderio e consiglio, quando mi sollecitano con insistenza, non so in alcun modo resistere. Mi avvisarono essi [...] per lettera che nella nostra città alcuni ragguardevoli personaggi erano stati presi da repentino e lodevole desiderio di veder pubblicato tutto ciò che di inedito si contiene nei codici capitolari. Per la qual cosa, essendo arrivata a Verona, sua città natale, una persona assai distinta e dottissima in ogni campo [...] la pregavano con viva insistenza affinché prendesse sopra di sé questo impegno, e traesse da quei codici, il più presto possibile, il maggior numero di testi da pubblicare: si

In linea col citato Cassiodoro, nel '28 Scipione congeda un altro breve elaborato contenente l'analisi di tre lettere appartenenti al tesoro capitolare: due – presunte – di papa Felice III e una di papa Gelasio contro gli errori di Acacio, patriarca scismatico di Costantinopoli. Esse avrebbero dovuto far parte della grande raccolta sui Concili promossa già dal '25 per i torchi del Vallarsi (ma realizzata infine dal veneziano Coleti). Visto il clima teso all'interno della città atesina non stupisce come il *Supplementum Acacianum* sia stato dato alle stampe proprio dal tipografo lagunare⁶⁰⁶. Tale scelta costituiva infatti l'ennesima dimostrazione di sfiducia nei confronti dei canonici, i quali avevano per altro sollevato non poche critiche per le *Complexiones*, giudicate – talvolta solo per partito preso – piene di errori⁶⁰⁷.

Va detto inoltre che in questo stesso periodo altri autori iniziarono a rendere noti specifici studi su alcuni dei codici riscoperti. Nel '28 usciva infatti, per i torchi del Berno, il *Liber Juris Civilis Urbis Veronae* di Bartolomeo Campagnola (1692-1781), cancelliere del Capitolo e tra più agguerriti sostenitori del Muselli in chiave anti-maffeiana⁶⁰⁸. Si trattava in sostanza della fedele trascrizione del manoscritto vergato in copia unica nel XIII secolo (1228) dal notaio Calvo e contenente gli statuti comunali successivi al 1136⁶⁰⁹. A chiudere il volume in quarto, troviamo il *De vita et translatione S. Metronis* e le *Duabus epistolis Raterii Episcopi veronensis*, rivolte al

capisce che costoro non erano al corrente di quale ardua analisi avessi fatto oggetto ciascuno di questi codici; oppure pensavano che io, dal momento che procrastinavo troppo a lungo e che tenevo nascoste le mie fatiche, avessi rinunciato del tutto a tale impresa". Traduzione di G. P. Marchi in *Un'autobiografia intellettuale*, cit., pp. 46 e 60.

⁶⁰⁶ S. Maffei, *Supplementum Acacianum monumenta numquam edita continens, quae marchio Scipio Maffejus e vetustissimis veronensis capituli codicibus eruit, atque illustravit*, Venezia, S. Coleti, 1728. Il contributo fu inserito anche in G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova, et amplissima collectio, in qua praeter ea quae Phil. Labbeus, et Gabr. Cossartius S.J. et novissime Nicolaus Coleti in lucem edidere ea omnia insuper suis in locis optime disposita exhibentur, quae Joannes Dominicus Mansi Lucensis, congregationis matris Dei evulgavit*, 31 voll, Firenze, A. Zatta, 1759-1798, vol. VII, 1762, pp. 1069-1074.

⁶⁰⁷ Già nel '21 il Maffei voleva fosse il Coleti a stampare le *Complexiones*; complici le pressioni del Muselli, lo stampatore veneziano però infine rifiutò l'impegno. E anche quando, sette anni dopo, il marchese tentò di ripubblicare in laguna l'edizione fiorentina, dovette rassegnarsi alle opposizioni degli eruditi capitolari. Sotto le direttive del Muselli era stata infatti redatta una circolare avversa al testo maffeiano del '21, mentre al contempo si andava preparando una nuova trascrizione del codice di Cassiodoro, eseguita dal Campagnola. Il marchese reagì con la velenosa *Risposta dei Librai di Venezia all'Ill. Sig. Canonico Muselli* (Venezia, 2 settembre 1728), da lui scritta in prima persona. Sulla questione si veda anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 43; G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 172-173; A. Spagnolo, *I Marchesi Scipione Maffei e Francesco Muselli*, cit.; A. Burlini Calapaj, *L'editore veronese della «Filosofia morale»: Gian Francesco Muselli*, cit., pp. 240-241.

⁶⁰⁸ B. Campagnola, *Liber Juris Civilis Urbis Veronae. Ex Bibliothecae Capitularis ejusdem Civitatis autographo Codice, quem Wilhelmus Calvus Notarius Anno Domini MCCXXVIII scripsit, per Bartholomaeum Campagnolam Cancellarium ampliss. & Reverendiss. Capituli Ecclesiae Veronen. & Archipresbyterum Paroch. S. Caeciliae primum editus. Cui nonnulla vetera Documenta eidem argumento lumen afferentia praemittuntur. Addito in fine opuscolo de vita, et translatione S. Metronis, et duabus epistolis Raterii Episcopi Veronensis*, Verona, P.A. Berno, 1728. L'erudito cancelliere tornerà a studiare altri codici, senza grande successo, come dimostra il manoscritto – mai stampato – conservato in Capitolare *S. Gregorii papae I regulae pastoralis liber [...] ms. Bibl. Capituli Veronensis non paucis in locis emendatus* (1739). Sul Campagnola si veda M. Zorzato in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 17, 1974, *ad vocem*, pp. 311-312; sul ruolo del cancelliere nel dissidio Maffei-Muselli A. Burlini Calapaj, *L'editore veronese della «Filosofia morale»: Gian Francesco Muselli*, cit., pp. 240-241.

⁶⁰⁹ Si veda G. B. Biancolini, *Dei Vescovi e governatori di Verona*, Verona, A. Scolari, 1757, pp. 134-139. Sulle origini del comune veronese si rimanda agli studi di L. Simeoni, *Le origini del comune di Verona*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", VIII-IX, 1957-58, pp. 87-151, e id., *Il primo periodo della vita comunale a Verona*, in *ivi*, pp. 152-180. Un'esaustiva bibliografia si trova nel recente studio di L. Manfro, *I reati di falso tra statutaria veronese e diritto comune*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Giurisprudenza, relatore G. Zordan, a.a. 1996-97.

vescovo di Vicenza Manasse. Da un punto di vista iconografico, spicca l'antiporta disegnata dall'architetto Lodovico Perini (**fig. 163**), già in rotta di collisione col marchese e in quel periodo a stretto contatto con le più eminenti personalità ecclesiastiche, dal momento che a lui erano stati affidati i lavori di costruzione della nuova biblioteca, interrotti a causa di impreviste emergenze archeologiche proprio in quell'anno. Tradotta dalla tecnica mellaniana del Faldoni, la tavola pare alludere alla cosiddetta iconografia rateriana, ovvero all'immagine di Verona contenuta in un codice manoscritto del X secolo appartenuto al vescovo Raterio di Liegi e per secoli custodito nel monastero benedettino di Lobbes, in Belgio, dove andò perduto durante la rivoluzione francese (verosimilmente distrutto, assieme alla biblioteca). All'epoca se ne conosceva certo l'esistenza, ma le uniche due riproduzioni apografe settecentesche a noi note, realizzate in maniera autonoma a partire dall'originale, si collocano entrambe in età successiva: nel 1739 quella commissionata dal Maffei all'abate di Lobbes, Teodolfo Bernabé, in seguito inserita nel codice CXIV (oggi alla Biblioteca Capitolare) e quella pubblicata nel '57 all'interno del testo *Dei vescovi e governatori di Verona* dal Biancolini⁶¹⁰. Risulta dunque curioso constatare il fatto che, pur nella sostanziale diversità compositiva rispetto all'archetipo rateriano, si possano comunque scorgere alcune affinità iconografiche: si notino ad esempio la "bipartizione" della planimetria (con punto di vista rialzato) tra l'area urbana entro l'ansa del fiume e quella invece non edificata *extra moenia*, e la presenza di alcuni edifici storici, come l'arena (resa in modo molto simile alla mappa del X secolo), il teatro, porta Borsari o il *Capitolium* di piazza Erbe. Il frontespizio e due iniziali calcografiche sono riconducibili invece alla stessa mano che firma la vignetta rappresentante la consegna del testo alla personificazione di Verona, ad ornamento del "Caput I": Wenzel Daniel Gutwein, incisore bavarese allora esordiente (**figg. 164-167**).

Già si è detto come la temperatura della controversia Maffei-Muselli avesse raggiunto il picco massimo proprio tra il 1727 e il 1728, raffreddandosi poi nel migliore dei modi, mediante quel prolifico connubio spirituale (prima ancora che economico) destinato a costituire la spina dorsale di tanta produzione editoriale e culminato infine nel cospicuo lascito testamentario del marchese a favore dell'edificanda Biblioteca Capitolare⁶¹¹. Non sembra dunque affatto una coincidenza

⁶¹⁰ Fino al 1901, anno della pubblicazione del codice maffeiano ceduto alla Capitolare, la xilografia a colori inserita nell'opera del Biancolini (col Maffei in pessimi rapporti) fu la versione più nota della mappa del Raterio. Sulle differenze tra le due si veda E. Napione, *Breve storia di un'Iconografia perduta in La più antica veduta di Verona. L'iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Atti del seminario di studi (Verona, Museo di Castelvecchio, 6 maggio 2011) a cura di A. Arzone, E. Napione, 2012, pp. 25-32; sulle vicissitudini della scoperta maffeiana del luogo in cui era conservato l'originale invece M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, in *ivi*, pp. 33-46; sulle ipotesi del modello figurativo, coevo al Raterio o a sua volta debitore di una raffigurazione più antica della città scaligera (fosse esso un codice miniato, un dipinto, un mosaico ...), si rimanda a S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del Palatium: una cronologia di VI secolo*, in *ivi*, pp. 66-67.

⁶¹¹ "I miei scritti, fogliolini e memorie entrino tutti in potestà del Signor Séguier e del Sig. Giuseppe Torelli, perché ne facciamo quell'uso che a lor piacerà. [...]. Prego il signor Torelli di prendersi fra i miei libri quelli tre, che più gli fossero a grado. I miei Manoscritti greci, latini e volgari, quale ho già fatto portare nella Biblioteca Canonica, dichiaro, che rimangano in piena potestà del Capitolo, avendone perciò fatto libero dono, con supplicare, perché si conservino in perpetuo, insieme al tesoro inestimabile dei loro antichissimi codici" (testamento stilato il 17 dicembre 1754 ripreso da G. Zivelonghi, *I manoscritti di Scipione Maffei nella Biblioteca Capitolare di Verona*, cit., pp. 467-468. Dall'altro lato, anche il collegio canonico manifestò sempre grandi onori al Maffei, tanto da volergli

che proprio a partire dagli anni '30 s'inanellino una serie di importanti testi teologici e patristici, prodotti da specialisti nel settore (veronesi per lo più) e corredati di apprezzabili contributi calcografici.

Ad accompagnare la svolta, anticipando la nuova ventata culturale, sembrerebbe essere la ristampa in cinque volumi delle *Orationes* del Muret (1526-1585) su cui lavorò l'emergente Tumermani, tra il 1727 e il 1730⁶¹². Il filologo e umanista francese, di vocazione filo-gesuita e apprezzatissimo da papa Gregorio XIII (che lo nominò nel 1563 insegnante di filosofia morale, retorica e diritto presso la Sapienza di Roma) vantava una cospicua serie di pubblicazioni – soprattutto d'oltralpe – moltiplicatesi dopo la morte⁶¹³. Quella veronese s'inserisce dunque in tale solco, appoggiandosi verosimilmente agli aiuti economici del conte Ottolini, dedicatario del primo tomo; nell'allestimento del testo in ottavo colpisce soprattutto la presenza di un interessante ritratto in antiporta ottimamente inciso, purtroppo privo di firma (**fig. 168**). La matrice compositiva è stata riconosciuta in un'incisione del fiammingo Cornelis Cort (1533 ca.-1578), contemporaneo del Muret e come lui attivo in Italia, tra Venezia e Roma, dove forse ebbe modo di conoscerlo personalmente⁶¹⁴. L'indicazione nella cornice dell'ovale – “*annum agens XLVII*” – colloca la realizzazione attorno al 1573, anno in cui il *peintre-graveur* si spostò definitivamente da Venezia a Roma, città in cui morirà un lustro più tardi. La prova schiacciante di una sua diffusione in ambito veneto sembrerebbe dimostrata dalle *M. Antonii Mureti Orationes XXIII* pubblicate a Venezia da Aldo Manuzio nel 1575 al cui interno, ripiegato, si trova infatti il medesimo ritratto (**fig. 168/a**)⁶¹⁵. L'iconografia muretiana che ebbe però la meglio in laguna sembrerebbe essere quella desunta dalle *Orationes, epistolae, & poemata* pubblicate a Lipsia nel 1672 (per i torchi della società di Johann Grosse e Michael Christian), ristampata dagli stessi nel 1698, ripresa a Padova da Giuseppe Comino nel 1741 (per il bulino di Patrini) e a

dedicare un'intera sala, inaugurata nel 1868 dal bibliotecario di allora, Giovan Battista Carlo Giuliani (più volte citato nel corso della ricerca). Si veda anche G.B.C. Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona, 1993, pp. 81-84

⁶¹² I cinque volumi della *M. Antonii Mureti Opera* sono così articolati: *Tomus I orationes continens, quarum multae, tum versio Lib. V. Ethicorum Aristotelis, ex quadam Aldina Editione desumptae sunt, ipsa Mureti manu correctae [...]; Tomus II Epistolas Mureti continens, quae extante in Lipsiensi eiusdem Editione Anni CioIoCCXIV [...]; Tomus III Variarum Lectionum libros XV continens, accedit Graecorum Locorum Latina Interpretatio. [...]; Tomus IV libros reliquos III continens Variarum Lectionum et lib. Observationum iuris tum Carmina omnia. [...]; tomus V Commentaria Mureti in libros ethicorum Aristotelis continens [...].*

⁶¹³ Tra le città più prolifiche Lipsia, Utrecht, Amsterdam, Parigi, Francoforte. Sulla carriera del Muret, personaggio spesso discusso per via della propria condotta personale, si vedano C. Dejob, *Marc-Antonie Muret, un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, 1881; F. Delage, *Un humaniste limousin du XVI siècle: Marc-Antoine de Muret*, Limoges, 1905; E. Sabbadini, *Un umanista francese alla corte di Ippolito II d'Este: Marc Antoine Muret*, in “Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte”, vol. LX, 1987, pp. 141-165; *Homo in libris ac litterulis abditus: i libri di Marc Antoine Muret alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 22 maggio-20 giugno 2013) a cura di M. Venier, J. E. Girot, Roma, 2013.

⁶¹⁴ H. Leeflang (a cura di), *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings engravings and woodcuts. 1450-1700. Cornelis Cort*, II, Rotterdam, 2000, pp. 155-156.

⁶¹⁵ Dagli stessi torchi e negli stessi anni usciva inoltre una variante delle *Orationes*, dotata di un più modesto ritratto in cornice ovale (**fig. 168/b**). La fortuna di quest'effigie (accompagnata dall'epigramma latino) è confermata dal buon numero di copie, come quella – leggermente modificata e in controparte – inserita da Philippe Galle tra le cinquanta *Imagines doctorum virorum, qui bene de studiis literarum meruerunt* (Anversa, F. Raphelengius, 1586) (**fig. 168/c**).

Venezia da Francesco Pezzana nel 1782 (anonimo incisore). Tornando all'edizione scaligera del '27, questa dovette avere da subito buon riscontro di pubblico, tanto che il collega Pierantonio Berno tentò furbescamente la mossa strategica della ristampa immediata – incurante cioè del privilegio – sfruttando la sede tipografica roboretana⁶¹⁶; il che gli valse la segnalazione dei Riformatori, come già si è detto.

Solo un biennio più tardi Giannalberto Tumermani congedava l'*Opera Omnia* del Noris, curata da Pietro e Girolamo Ballerini e articolata in quattro volumi *in folio* di cui tre usciti nel 1729 con i finanziamenti del Muselli (l'ultimo invece nel '32)⁶¹⁷. Un buon supporto fu garantito anche dalla lunga lista di sottoscrittori (duecentosette per il solo primo volume), ideali mallevadori per la vendita preliminare di almeno duecento quarantaquattro copie⁶¹⁸. Morto a Roma nel 1704 il veronese Noris fu stimato – e discusso – filosofo e teologo agostiniano, la cui fama era diffusa in diversi centri della penisola in virtù dei numerosi insegnamenti d'ambito teologico espletati a Pesaro, Perugia, Roma, Firenze, Padova e Pisa⁶¹⁹. Nella città scaligera il rinnovato entusiasmo per il dottore d'Ippona fu indirizzato soprattutto da Pietro Ballerini che pochi anni prima aveva scritto un opuscolo dal titolo *Il metodo di S. Agostino negli studi* (Verona, P. A. Berno, 1724), avviando così alla lettura una generazione di giovani promettenti allievi (come Torelli, Jacopo Muselli, i conti Miniscalchi ed Emilej ...) ⁶²⁰.

⁶¹⁶ M. Antonii Mureti presbyteri et civis romani Orationes, epistolae, et praefationes, e variis editionibus diligentissime collectae, 2 voll., Rovereto, P. A. Berno, 1727. L'opera subì una seconda ristampa un decennio più tardi, nel 1737.

⁶¹⁷ Sulle problematiche legate alla pubblicazione dell'ultimo tomo per il quale Tumermani dovette rivolgersi al segretario dello Studio padovano, Gadaldini (oltre che a un nuovo dedicatario, in sostituzione del Muselli, ovvero Ottolino Ottolini) si veda quanto esposto al capitolo 2.1.

⁶¹⁸ *Elenchus Associatorum Operibus Henrici Norisi Cardinalis in Henrici Norisii Veronensis agustiniani tit. S. Augustini S. R. E. Presbyteri Carnialis et Sanctae Sedi Apostolicae Bibliothecarii Opera Omnia. Nunc primum collecta atque ordinata. Tomis primus*, Verona, G. Tumermani, 1729, s. n. p. Colpiscono in particolare le undici copie richieste da Joseph Smith e le diciassette di Filippo Argiellati, già prefetto della Biblioteca Ambrosiana fondatore della Società Palatina (di cui assunse la direzione tipografica).

⁶¹⁹ Sul Noris si veda M.P. Donato in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 78, 2013, pp. 743-747. Interessante inoltre l'elogio che ne fa il Federici in *Elogi istorici de' più illustri ecclesiastici veronesi*, cit., vol. II, 1818, pp. 91-221.

⁶²⁰ L'operetta in ottavo, priva di illustrazioni, era dedicata a Scipione Maffei, in nome degli Accademici Apatisti. Sulle critiche scaturite (in seno alla critica tra probabilisti e probabilioristi) si veda O. Capitani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 5, 1963, pp. 575-587, p. 575. Va detto che sul fronte della filosofia morale lo stampatore Berno si mostrò piuttosto "precoco". Si citano in questa sede le *Theses philosophicae, quas ex universa philosophia publice propugnandas exhibet ex Academia Veronensi Societatis Iesu* di Felice Panicelli (1719), le *Theses ex universa philosophia selectae quas ex Academia veronensi soc. Jesu sub auspiciis augustiss. dei genitricis Mariae publice propugnandas* di Francesco Bergomi (1723), le *Theses ex universae philosophia selectae* di Nascibene Bagatta (1729), Francesco Beretti (1729), Carlo Terzi (1733), Stanislao Albertini (1737), Domenico Bresciani (1739), via via fino alle più tarde *Prepositione ex universa philosophia quas publice defendendas exhibet* di Giovanbattista Barbi (1752), le *Theses ex psicologia* di Giuseppe Bagatta (1759) e Giuseppe Francescati (1759) o alle *Theses ex philosophia morali* di Alessandro Gaspari (1761) e Giovan Battista Armani (1762). Si tratta per lo più di testi con allestimento modesto e privi di illustrazioni, fatta eccezione per le *Theses ex universa philosophia selectae* di Domenico Giorio, pubblicata nel 1723 le *Theses ex universa philosophia selectae* del gesuita Francesco Brognoligo (medico veronese) del '31 e le *Theses philosophicae quas sub auspiciis S. Francisci Salesii [...] publice propugnandas exhibet* di Carlo Terzi. Nel primo caso, dopo il frontespizio, troviamo un ritratto della Madonna inciso dal Francia sulla base di un dipinto di Guido Reni, come specificato in calce (**fig. 169**). La breve biografia dedicata al *peintre-graveur* da Gori Gandellini annovera infatti, tra le incisioni di riproduzione, anche "da Guido Reni una Vergine", senza però specificare quale fosse il dipinto originale. La tipologia iconografica mariana proposta dal pittore seicentesco è comune a molte tele rappresentanti la *Madonna col Bambino*; in particolare, pur con le dovute eccezioni (si veda il diverso accomodamento del velo sulla fronte che nasconde completamente i

Il primo tomo contiene l'*Historia Pelagiana*, pubblicata a Padova dal Frambotti nel 1673, di cui riprende l'originaria dedica al cardinale Francesco Barberini (Firenze, 1597-Roma, 1679). Si sa che l'opera gli era valsa l'accusa di giansenismo, un serrato boicottaggio da parte dei gesuiti – che ne impedirono la circolazione in terra francese – e la partecipazione a diversi procedimenti inquisitori. L'autore ne era però uscito a testa alta grazie anche alla nomina di lettore di storia ecclesiastica presso lo Studio di Pisa, avvenuta in quello stesso anno per volontà di Cosimo III (e intercessione del Magliabechi). Precettore del figlio Ferdinando, venne poi convocato a Roma da papa Innocenzo XII in qualità di consultore del Sant'Uffizio e, dal 1692, fu chiamato primo custode della Biblioteca Vaticana.

Nell'edizione in esame, dopo l'occhietto col titolo troviamo una bella antiporta firmata Balestra-Zucchi: entro un modulo piramidale, tipico del pittore, si svolge una scena allegorica, definita da tre figure principali (identificabili con le personificazioni della Religione e delle Scienze) circondate da uno "sciame" di putti alati intenti a reggere o sfogliare enormi volumi (**fig. 172**)⁶²¹. Lo sguardo delle donne è rivolto verso l'ovale col ritratto del Noris, sostenuto da piroettanti angioletti. Il modello per quest'ultimo potrebbe essere il busto posizionato nella porta laterale della chiesa romana di S. Agostino, scolpito dal padovano Francesco Maratti entro il 1719 (anno in cui morì). Risulta infatti citato nell'edizione del 1721 del *Nuovo studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, et altri* di Filippo Titi (Roma, stamperia Tinassi, 1721). Non si esclude che la datazione possa aggirarsi attorno al quinquennio 1705-1710, periodo a cui si ascrivono anche le statue di Carlo Maratti, Clemente XI (nella doppia versione di Urbino e Montecassino) e il San Simone di S. Giovanni in Laterano. Secondo la ricostruzione di Maria Barbara Guerrieri Borsoi, l'originale scultura del Noris sarebbe oggi conservata presso la Biblioteca Angelica (**fig. 172/a**) e sostituita *in loco* da una replica di Gaspare Sibilla⁶²². Vista l'impossibilità di collocare l'opera con precisione cronologica, non è permesso nemmeno stabilire con certezza se esistono correlazioni dirette con

capelli, nonché la totale assenza del Bambino, a causa dell'inquadratura concentrata sul volto della donna) la matrice potrebbe rifarsi al soggetto commissionato al Reni nel 1664 dal canonico Matteo Sagaci per la chiesa felsinea di San Bartolomeo, dove il Francia ebbe modo di studiarla nei decenni a venire (**fig. 169/a**). D. S. Pepper, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, 1984, cat. n. 142, fig. 167. Sul Francia si veda G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli'intagliatori*, cit., vol. II, pp. 37-40 e il profilo biobibliografico in appendice. È significativo come anche nell'edizione del '33 l'antiporta con ritratto di Francesco di Sales (e relativa biografia tratta da Giuseppe Fozio) rechi la firma del Francia (**fig. 171**). Il contatto – se mai ci fu – tra l'incisore bolognese e l'officina veronese potrebbe essere stato mediato dai circuiti gesuiti. In merito al testo del 1731 è invece interessante notare la ricorrenza del già discusso monogramma *MP*, verosimilmente riconducibile al bulino del veneziano Pitteri, che all'epoca iniziava a far conoscere le proprie abilità anche in area terrafermana (si pensi al modesto frontespizio della *Verona Illustrata* in ottavo) (**fig. 170**). La *Madonna dell'Apocalisse* in apertura al volumetto dal contenuto teologico-mariano rivela in calce un chiaro "marchio di fabbrica": *Gio: Batta Finazzi à S. Gio. Grisostomo 1730*. Il libraio-editore con bottega a Cannaregio vantava già un'importante impresa editoriale, ovvero le *Le fabbriche, e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarij* del 1703.

⁶²¹ Sulla lettura iconografica, ancora poco definita, si veda I. Turri in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., p. 130 n. II.7

⁶²² M.B. Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla "scultore pontificio"*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, 3 voll., Roma, 2001-2003, vol. II, 2002, pp. 151-178, p. 153. Sul padovano Maratti, attivo nella capitale dal 1692, si veda C. Gamba in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., vol. 69, 2007, *ad vocem*, pp. 453-456 (con note in apparato). Gamba pone il 1708 come termine *ante quem* per la datazione del busto, affermando che esso viene citato dal *Nuovo studio* anche nell'edizione del 1708; il che invece non è.

il ritratto realizzato da suor Isabella Piccini per l'antiporta dell'*Historia Pelagiana* del 1708 (Padova, G. Corona) (**fig. 172/b**; sottoscritto: "Suor Isabella Piccini Religiosa in S.C. di V."). Si presume tuttavia che l'intagliatrice veneziana sia stata influenzata dal lavoro marattiano, fungendo in questo modo da "ponte" iconografico per il ritratto inserito successivamente nell'antiporta tumermaniana.

Il frontespizio in rosso e nero presenta invece la vignetta calcografica con la personificazione di Verona già utilizzata dallo stampatore due anni prima per l'*Istoria Diplomatica* (**fig. 78**), salvo inserirla in questo caso entro un'articolata curiosa cornice xilografica. Al suo interno, un *continuum* di racemi si tramuta camaleonticamente in stilizzate chimere, lasciando posto a stemmi ovali sui tre lati; in alto si riconosce lo stemma comunale della città di Verona, ovvero la croce (dorata) su campo (azzurro). Ai lati sono presenti invece i blasoni di due specifiche famiglie veronesi: la Giusti – contraddistinta dal profilo di giovane, variante della versione inquartata con aquila – e la Sparavieri – riconoscibile dai tre sparvieri – da cui provenivano rispettivamente i nobili del Consiglio Gomberto e Bartolomeo cui il testo è dedicato⁶²³.

Oltre alla testata del primo libro delle *Historiae Pelagiane* con la *Confutazione dell'eresia da parte di sant'Agostino* (**fig. 173**), allo Zucchi vanno verosimilmente attribuite anche le due iniziali calcografiche non firmate raffiguranti la Giustizia ed *Ercole che sconfigge l'idra di Lerna*, metafora della battaglia agostiniana contro l'eterodossia pelagiana (**figg. 174-175**).

Il secondo volume contiene invece una miscellanea di dissertazioni di carattere storico tra cui, in apertura, l'*Annus et epochae Syromacedonum*, edito nel 1689 a Firenze (Stamperia Ducale)⁶²⁴, di cui riprende la dedica a Francesco Maria de' Medici e la tavola in antiporta contenente una dettagliata planimetria delle conoscenze topografiche di allora sulle coste siriane, libanesi e israeliane. Quest'ultima era stata per altro mantenuta anche nell'edizione pubblicata a Lipsia (presso T. Fritsch) nel 1696. Va detto comunque che l'intero secondo tomo è dal Tumermani intitolato al conte vicentino Girolamo Porto – con tanto di stemma araldico nell'iniziale calcografica di accompagnamento (**fig. 177**)⁶²⁵ – e che la stessa illustrazione d'*incipit*, per quanto ricalchi l'originale di quarant'anni prima, viene fatta incidere *ex novo* dallo Zucchi, con una resa finale di gran lunga superiore (**figg. 176-176/a**). Ripresa la matrice frontespiziale del primo volume (senza cornice xilografica però), l'opera presenta all'interno pochi altri contributi iconografici, tra cui una vignetta narrativa complementare alla dissertazione sul conteggio degli anni nella storia dei Macedoni (**fig. 178**). Essa rappresenta la conquista dell'Asia da parte di Alessandro Magno, che avanza a cavallo, sulla sinistra, scortato dal proprio esercito, mentre una

⁶²³ G.B. Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, cit. Sui Giusti si veda *ad vocem* il vol. I, 1886, p. 487; sugli Sparavieri, vol. II, p. 554. Si confronti anche con V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. governo d'Italia compresi città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, 8 voll., Milano, 1928-1935; vol. III, 1930, p. 494 (Giusti, ramo milanese con solo la testa di giovane), vol. VI, 1932, pp. 404-405 (Sparavieri).

⁶²⁴ E. Noris, *Annus et epochae Syromacedonum in vetustis vrbium Syriae nummis praesertim Mediceis expositae. Additis Fastis Consularibus anonymi omnium optimis, e codice ms. Bibliothecae Caesareae. Auctore F. Henrico Noris Veronensi Augustiniano*, Firenze, Tipografica ducale, 1689.

⁶²⁵ S. Rumor, *Il blasone vicentino descritto ed illustrato*, Venezia, 1899, pp. 148-151.

figura femminile seminuda corre diretta verso di lui. Stando a Ripa, potrebbe trattarsi verosimilmente della personificazione della “Vittoria navale”, contraddistinta *in primis* dalla prora di nave appoggiata a terra, pur con alcuni attributi specifici dell’“Abbondanza”, ovvero della “Providenza dell’Annona” (cornucopia, corona di spighe) entrambe a garanzia di una “*Candida Pax*”⁶²⁶. Sullo sfondo elefanti e alte palme concorrono a definire le esotiche flora e fauna del luogo.

Nel terzo tomo, “*continens varia*”, lo stampatore rivolge la propria dedica al veronese Emilio Emilei, cavaliere gerosolimitano, di cui fa incidere lo stemma, perfettamente accomodato entro la lettera “Q” di attacco a *Quemadmodum* (**fig. 179**). All’interno, tra i vari testi, troviamo anche la ristampa dei *Cenotaphia Pisana Caii et Luci Caesarum* (prima edizione: Venezia, P. Baglioni, 1681)⁶²⁷, ovvero l’attento studio dei monumenti funebri dei due fratelli Caio e Lucio, figli di Vipsanio Agrippa e Giulia maggiore, nominati Cesari direttamente dal nonno Ottaviano Augusto, ma destinati giovanissimi a una morte precoce, avvolta nel mistero. A fronte di una quasi totale reticenza delle fonti antiche (fatta eccezione per gli *Annales* di Tacito), il Noris dimostra di non trascurare l’importanza dei resti archeologici finalizzati alla ricostruzione storica. Distrutti col tempo la basilica, il cosiddetto portico di Livia ed altri edifici a loro dedicati, il veronese riesce infatti a ripercorrere la loro breve biografia a partire dalle sopravvissute tombe – con relative epigrafi – scoperte a Pisa. A questo si aggiunga, inoltre, una digressione sulla colonia pisana, i suoi magistrati, i suoi collegi e le particolarità dei riti mortuari d’epoca romana. Tali informazioni appaiono sintetizzate (o meglio, anticipate) nella vignetta d’apertura raffigurante la *Fondazione di Pisa*, scolpita ancora una volta da Francesco Zucchi (**fig. 180**) che probabilmente si è avvalso di un “input” ideativo esterno. A tal proposito vi è chi ha pensato – per tutte e tre le testate citate – alla mano di Giambattista Tiepolo⁶²⁸; altri hanno ritenuto invece plausibile fare il nome di Matteo Brida, veronese allievo del Balestra, al quale, come vedremo, va attribuita la paternità compositiva di una vignetta (seppur anonima) inserita nel primo tomo del *Sancti Hilarii* (pubblicato nel ’30) stilisticamente simile a quelle poc’anzi discusse. Al medesimo, secondo Marini, andrebbe ascritto il disegno preparatorio per l’ultimo rame dell’opera, inciso da Giuseppe Filosi a corredo del quarto tomo, uscito nel ’32 con dedica all’Ottolini (**fig. 181**)⁶²⁹. Qui troviamo anche la “C” con pastore “*moskophoros*” riutilizzata in seguito per l’*Opera* del Giberti (Berno, 1733) di cui già si è detto (cfr. **fig. 70**). La connessione tra le due edizioni si spiega meglio considerando la partecipazione a entrambe da parte dei

⁶²⁶ C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 1-2 (‘Abbondanza’), p. 680 (‘Vittoria navale’). Denis Ton a proposito del soggetto iconografico preferisce parlare di *L’Occasione che corre incontro a un condottiero*; si veda D. Ton, *Vertigini di un mondo rovesciato*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli, cit., p. 30 nota 20.

⁶²⁷ E. Noris, *Cenotaphia Pisana Caii et Luci Caesarum Dissertationibus illustrata. Coloniae opsequentis Iuliae Pisanae origo, vetusti Magistratus, et Sacerdotum Collegia: Caesaris ustrisque vita, gesta, et annuae eorum inferiae exponuntur: ac aurea utiusque Cenotaphij Latinitas demonstratur*, Venezia, P. Baglioni, 1681. Il volume in folio era originariamente intestato a Cosimo III; la dedica viene mantenuta anche nell’edizione veronese del ’29.

⁶²⁸ D. Ton, *Vertigini di un mondo rovesciato* in Tiepolo, Piazzetta, Novelli, cit., p. 19. L’assenza di una firma – ancorché così altisonante – non sembra discriminare un’esclusione a priori, come si vede anche nel caso delle **figure 191-192**, di cui sono rimasti i disegni preparatori.

⁶²⁹ G. Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelveccchio a Verona*, Cinisello Balsamo, 2000, p. 99 n. 43.

fratelli Pietro e Girolamo Ballerini i quali funsero da *trait d'union* non tanto per il riuso della piccola matrice calcografica quanto piuttosto per la convocazione stessa del Filosi, designato incisore unico nel '33 (si vedano le **figg. 69-72**)⁶³⁰. Più incerte invece sembrano essere composizione e *ductus* dell'altra iniziale del testo (contenente lo stemma del dedicatario, secondo lo "schema" abituale), da imputare verosimilmente a una mano diversa (**fig. 182**). D'altro canto, il ruolo dell'Ottolini, finanziatore del tomo IV norisiano, sembrerebbe potersi estendere anche all'edizione gibertiana del Berno di poco successiva. In merito alla ristampa del '40, in una lettera a Girolamo Ballerini (16 maggio 1740), il conte scriveva infatti:

Rispondendo al suo graditissimo foglio a capo per capo, le dico che intorno all'arma vescovile, e la lettera iniziale delle Gibertine altra volta mi fu fatta simile ricerca, e parmi che consegnassi ingegnuamente quanto io mi trovava avere anzi che avendo richiesto al Berno alcune cose a lui date in prestito, e riavutole, si lamentò altamente, ch'io avessi consegnato tutto al Seminario⁶³¹.

Si deduce quindi che i piccoli rami in questione fossero inizialmente proprietà di Ottolino il quale, già prima del '40, ne fece dono al Seminario. Considerata tuttavia la diversa vignetta frontespiziale utilizzata nella seconda edizione, uscita alla macchia (Ostilia [ma Verona], 1740), si arguisce che la ricerca dell'arma episcopale cui si accenna nella lettera non dovette andare a buon fine.

Nel 1730 vedono la luce i due volumi del *Sancti Hilari Pictaviensis*, primo risultato materiale della collaborazione tipografica tra Pier Antonio Berno e Jacopo Vallarsi, costituitasi per l'occasione e coordinata, a livello editoriale, dall'arciprete Muselli e dal marchese Maffei, che scrisse anche l'introduzione al testo⁶³². L'opera percorreva le orme degli *Acta Sanctorum* bollandisti e maurini della seconda metà del XVII secolo, grazie ai quali si era avviata una progressiva bonifica dell'impervio terreno dell'agiografia, dove da sempre si intrecciavano componenti pietistiche dotte e popolari, credenze fantasiose, convinzioni radicate, autorità canoniche sul culto delle reliquie e dottrine teologiche. Nello specifico caso veronese, l'obiettivo era quello di integrare il noto trattato redatto a Parigi dai benedettini di Saint Germain des Prés nel 1693⁶³³ con le aggiornate collazioni del *De Trinitate* e dei *Commentaria in Psalmos*, basate

⁶³⁰ Furono infatti proprio i due prelati a curare l'intero volume, corredandolo, oltre alla prefazione con dedica, anche di una ragionata biografia sul Noris e svariate dissertazioni relative ai suoi testi. Già nel frontespizio il loro contributo è messo bene in evidenza: *Henrici Norisii Veronensis Augustiniani [...] Opera omnia nunc primum collecta atque ordinata. Tomus quartus continens nondum vulgata. Praefationes, Vitam Auctoris Eminentissimi, Observationum libros tres in opera sacra eiusdem Cardinalis, dissertationes, indicemque locupletissimum addidere Petrus ac Hieronymus fratres Ballerinii presbyteri veronenses.*

⁶³¹ BCVR, *Autografi vari*, b. 641, f. 32. A garantire il riuso delle medesime lastre in rame sembrerebbe dunque essere stato proprio l'Ottolini, il cui nome tuttavia non compare in nessun luogo nell'edizione del 1733. Poco chiara risulta inoltre l'identificazione dell'iniziale di cui si parla nella lettera (si tratta del *moskophoros* o dello stemma del Giberti?); l'arma vescovile si presenta invece diversa nei due frontespizi.

⁶³² *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera. Studio et labore monachorum ordinis s. Benedicti e Congregatione s. Mauri. Castigata, aucta, atque illustrata. Nunc vero Libris de Trinitate, et Commnetariis in psalmos ad binos Capituli Veronensis codices, antiquitate ac praestantia quosvis ad hanc diem cognitos facile exsuperantes, diligenter exactis, atque octo maxime variantium tractatum adjectione locupletatis*, 2 voll, Verona, P.A. Berno-J. Vallarsi, 1730.

⁶³³ Si tratta del *Sancti Hilarii Pictavorum episcopi Opera ad manuscriptos codices Gallicanos, Romanos, Belgicos, necnon ad veteres editiones castigata; aliquot aucta opusculis, praevis in locos difficiles disputationibus*,

sui “nuovi” codici capitolari. Data l’infelice condizione di questi ultimi, oltre alla sintassi spesso poco agevole dell’autore e la grande mole di scritti precedenti (principalmente francesi), il lavoro fu magistralmente distribuito tra gli eruditi Domenico Vallarsi, Giuseppe Bianchini e Gaspare Bonifacio i quali diedero prova di buona preparazione e impeccabile metodo filologico⁶³⁴. A precedere il frontespizio in rosso e nero con vignetta allegorica (poi usata anche per la *Verona Illustrata*; cfr. **fig. 100**) trova posto la monumentale antiporta raffigurante il santo in estasi mentre rivolge lo sguardo alla Religione e allo Spirito Santo; la tavola è disegnata dal Balestra e tradotta su rame da Heylbrouck, che non manca di esibire qui, per la prima volta, il titolo equestre assegnatoli dal Barbarigo⁶³⁵ (**fig. 183**), ribadito anche in calce allo stemma del dedicatario, il senatore veneziano Carlo Zenobio (**fig. 184**). Il dato curioso – su cui non sembra si sia mai concentrata l’attenzione – è che il pittore, oltre a sottolineare l’apporto ideativo (“*inv.*”), aggiunge d’aver pure dipinto il soggetto (“*et pinxit*”). Ad oggi l’unica testimonianza in tal senso pare essere il *Sant’Ilario portato in cielo dagli angeli* della cattedrale di Parma (descritto nella guida locale *Il Parmigiano servitor di Piazza*) la cui realizzazione è però tradizionalmente ancorata al 1733, quindi successiva rispetto al contributo incisore in questione⁶³⁶. Peraltro la tela presenta un’iconografia differente, in cui il santo è colto in età matura mentre trascende, non dunque giovinetto in contemplazione spirituale; va notata tuttavia una certa somiglianza nella disposizione del soggetto protagonista, nonché – aspetto tuttavia meno rilevante – delle testine angeliche che circondano la scena. Non è chiaro a quale effettivo testo pittorico possa riferirsi l’indicazione che accompagna la firma del Balestra, se alla pala conservata a Parma (la cui datazione dovrebbe essere pertanto anticipata almeno di tre anni) oppure a un’altra tela attualmente sconosciuta. È interessante notare altresì come il volto trasognante dell’adolescente Ilario ricordi molto quello della fanciulla sullo sfondo del *David con la testa di Golia* dell’Accademia Carrara, collocabile al 1718-20 (**fig. 183/a**). Beninteso, l’indicazione “*pinxit*” potrebbe anche essere qui utilizzata in maniera impropria, non per richiamare un dipinto, ma per sottolineare la straordinaria qualità dell’apporto disegnativo (paragonabile a un quadro); sappiamo ad esempio che un disegno del Sant’Ilario era stato richiesto addirittura da Francesco Maria Niccolò Gabburri, grande collezionista di disegni e stampe, con cui Balestra intratteneva sistematici rapporti epistolari⁶³⁷.

praefationibus, admonitionibus, notis [...] studio & labore monachorum Ordinis S. Benedicti, è congregatione S. Mauri, Paris, tipografia vescovile, 1693.

⁶³⁴ Sull’apporto di Domenico Vallarsi si veda E. Amann in A. Vacant, E. Mangenot, E. Amann (a cura di), *Dictionnaire de théologie catholique*, 15 voll., Paris, 1903-1950, XV, col. 2225. Al Bianchini invece, allievo del marchese, spettò lo studio e il confronto dei due codici veronesi. S. Rotta in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 14, 1972, *ad vocem*, pp. 200-205.

⁶³⁵ Sull’incisore si rimanda alle notizie in appendice, *ad vocem*.

⁶³⁶ I. Affo, *Il parmigiano servitor di piazza, ovvero Dialoghi di Frombola ne’ quali dopo varie notizie interessanti su le pitture di Parma si porge il catalogo delle principali*, Parma, stamperia Carmignani, 1794, p. 114. Cfr. L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, Bergamo, 1989 (estratto da *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, 5 voll., Bergamo, 1982-1995, vol. II, 1989, pp. 81-291), p. 201, cat. 46.

⁶³⁷ G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura, Architettura, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da m. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano, 1822-1825, vol. II, pp. 256-259 (lettera di

All'interno dell'opera si trova inoltre una testata calcografica firmata in calce dal solo Heylbrouck, raffigurante la *Confutazione dell'eresia ariana da parte di Sant'Ilario*⁶³⁸. Di essa fu reso noto nel 1990 un disegno a penna, acquerello grigio e matita nera, conservato presso il Gabinetto del Museo di Castelvechio, nel cui *verso*, con grafia tardo settecentesca (o primo ottocentesca), si legge “Matteo Brida Veronese Scolaro del Sig. Antonio Balestra”⁶³⁹ (**figg. 185-185/a**). Da lì l'attribuzione al pittore non sembra essere mai stata messa in discussione, anche se, da un punto di vista formale, si possono scorgere alcune resistenze: già Giorgio Marini notava infatti una discrasia di tipo tecnico-stilistico rispetto ad altre testimonianze calligrafiche dello stesso⁶⁴⁰. Inizialmente inteso come uno “scarto” mai realizzato per l'*Opera Omnia* del Noris, esso fu in seguito correttamente ricondotto all'allestimento del *Sancti Hilari*, la cui testata presentava fino ad allora solo ed esclusivamente il nome dell'incisore Heylbrouck⁶⁴¹. Il presunto disegno preparatorio si presenta però estremamente finito, tanto da far pensare anche a una eventuale riproduzione successiva. Risultano altresì poco chiare le dinamiche del coinvolgimento del pittore, all'epoca di stanza a Roma. Posto che la lontananza dalla città scaligera non è necessariamente un ostacolo, dal momento che egli avrebbe potuto spedire dall'Urbe le prove grafiche (se non preparate addirittura prima della partenza), viene comunque da chiedersi se l'ideazione spetti davvero al Brida o non piuttosto al suo maestro Antonio, conteso dalle principali tipografie veronesi. D'altro canto, proprio in virtù di una reciproca stima personale, ancor prima che professionale, si può supporre che il più anziano Balestra abbia delegato all'allievo trentenne, poco avvezzo alle collaborazioni editoriali, il compito di predisporre le vignette non solo del Sant'Ilario, ma anche – viste le affinità compositive – dell'opera norisiana poc'anzi trattata⁶⁴². Questo spiegherebbe, pur non completamente, l'assenza del nome dell'inventore, quasi a voler alimentare il sospetto che la mano del più noto pittore locale si sia estesa ben oltre l'antiporta e il frontespizio. Gli stessi dubbi riguardano tra l'altro anche la bella iniziale non firmata col vescovo e il drago, intagliata con tecnica diversa (di matrice mellaniana) rispetto alla testata (**fig. 186**), che ricorda da vicino quella del secondo tomo, raffigurante il santo scrivente (**fig. 187**), soggetto trattato “per esteso” anche nella vignetta calcografica (**fig. 188**).

Antonio Balestra a Gabburri del 26 ottobre 1730), pp. 258-259: “Io poi non mancherò d'aver tutta l'attenzione di far il disegno desiderato, poiché la sua bontà mi lascia il tempo opportuno che sia libero dall'occupazioni che ho di presente, che non mi permettono così subito di porvi mano. [...] Se nel far il sopradetto disegno in vece di S. Ilario mi cadesse sotto la mano qualch'altro pensiero di simil grandezza, e che mi desse più nel genio di fare, mi dica se a lei ciò importerebbe, per non dipartirmi dal suo gusto”.

⁶³⁸ Sull'attributo del drago, associato sia all'episodio della cacciata dei serpenti dall'isola di Gallinara, sia al suo impegno nel combattere l'eresia ariana, si veda A. Cardinali in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma, 1966, coll. 725-727 (*Ilario. Iconografia*).

⁶³⁹ S. Marinelli, *Settecento: minore o sconosciuto?* in “Verona Illustrata”, 3, 1990, pp. 67-74, p. 71, n. 58.

⁶⁴⁰ G. Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvechio*, p. 99 n. 43.

⁶⁴¹ S. Marinelli in *Museo di Castelvechio. Disegni*, Venezia, Catalogo della mostra, cit., p. 99, cat. 66; G. Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvechio*, cit., p. 99 n. 43 (con ipotesi del Corubolo sulla destinazione norisiana). Si veda anche M. Favilla, R. Rugolo, *Matteo Brida e le lettere romane a Raffaello Mosconi custodite da Antonio Balestra*, in “Verona Illustrata”, n. 23, 2010, pp. 91-106, p. 94, figg. 65-66.

⁶⁴² Sul rapporto tra i due pittori si veda il già citato contributo di M. Favilla, R. Rugolo, *Matteo Brida e le lettere romane a Raffaello Mosconi custodite da Antonio Balestra*, cit.

L'anno successivo dai torchi del Tumermani escono gli *Acta Martyrum* di Thierry Ruinart (1657-1709), dedicati all'abate Bernard Baillie (1673-1743) di Ratisbona – di cui è riprodotto in testata lo stemma – e supportati da una lunga lista di sottoscrittori⁶⁴³. Il bel volume *in folio* si basa sul testo del benedettino di Saint-Maur discepolo del Mabillon, pubblicato a Parigi nel 1689 e considerato una pietra miliare dell'agiografia scientifica moderna⁶⁴⁴. Una specifica sezione dedicata ai santi Fermo e Rustico – i cui resti erano conservati presso l'omonima chiesa scaligera – viene qui redatta dal Maffei. L'antiporta è ancora una volta affidata alla mano esperta del Balestra e al bulino dello Zucchi, a garanzia di un risultato degno delle attese (**fig. 189**). Alla Biblioteca Palatina di Parma sono custoditi i due successivi passaggi preparatori del disegno (Fondo Parmense, raccolta Balestra, cubo F, cassetto 4, nn. 25-26): nel *verso* e *recto* dello stesso foglio si trovano rispettivamente un primo abbozzo in matita, inchiostro e penna e la versione successiva con acquarellature grigie, più solida e accurata da un punto di vista grafico, nonostante alcune piccole divergenze rispetto alla soluzione finale, come ad esempio la scritta a lettere capitali nell'ara o l'assenza del copricapo su uno degli aguzzini (**figg. 189/a e b**)⁶⁴⁵. Cirillo e Godi valutano inoltre la possibilità che tale contributo editoriale abbia costituito lo spunto per la composizione pittorica della tela nella parrocchiale di Fumane con *Santa Caterina d'Alessandria in gloria*, realizzata di lì a poco, nel '34 (**fig. 189/c**): il carnefice di spalle in primo piano pare infatti capovolto in controparte, mentre la posa della giovane che allarga il braccio richiama in modo suggestivo l'incisione, salvo rivolgere lo sguardo nella direzione opposta (assimilabile dunque al disegno di figura **189/a**)⁶⁴⁶. Tornando al volume tumermaniano, a parere della scrivente la collaborazione Balestra-Zucchi va estesa anche al frontespizio, nella cui vignetta è raffigurato con grande maestria un brano di macabra natura morta, composta di soli strumenti di tortura su cui trionfa però, metaforicamente, la croce della fede (**fig. 190**). Apprezzabile è anche la testata raffigurante il *Martirio di san Giacomo* che apre gli *Acta primorum martyrum* (**fig. 191**); solo di recente l'incisione è stata messa in relazione con un disegno conservato presso il Museo civico di Bassano del Grappa, assegnato già dal Riva – cui appartenne fino al 1871 – a Giambattista Tiepolo, il cui nome però curiosamente non compare nel rame (**fig. 191/a**)⁶⁴⁷. Rapportato al *corpus* pittorico coevo, la figura del santo

⁶⁴³ L'esemplare inviato dal Tumermani al dedicatario forse è da identificarsi con quello donato dallo stesso Baillie al sacerdote tedesco Eugen Schmid verosimilmente tramite il conventuale scozzese padre Hieronymus Lieth, istruito a Ragensburg. Nel testo infatti si trovano le seguenti parole scritte a mano: "*Hunc librum dono accepi Ego Eugenius abbas a Rmo. D. D. Bernardo Abbate Scotorum Benedictorum ad D. Iacobum Ratisbonae. Anno Salutis 1732*". Si veda G. Schrott, *Der unermässliche Schatz deren Bücherey*, in "Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser", 18, Berlin, 2003, p. 111.

⁶⁴⁴ T. Ruinart, *Acta primorum martyrum sincera et selecta ex libris cum editis, tum manu scriptis collecta, eruta vel emendata, notisque & observationibus illustrata. Opera et studio domni Theoderici Ruinart*, Paris, F. Muguet, 1689.

⁶⁴⁵ G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, cit., pp. 47-48; G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in Antonio Balestra. *Nel segno della grazia*, cit., p. 108, cat. nn. 40-42.

⁶⁴⁶ *Ibidem*. Si veda anche M. Polazzo, *Antonio Balestra: pittore veronese. 1666-1740*, cit., p. 157, n. 61.

⁶⁴⁷ *Catalogo della mostra di disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini) a cura di L. Magagnato, Venezia, 1956, p. 52, cat. n. 52; B. Aikema, *Early drawings for prints by Giambattista Tiepolo*, in "Master Drawings", XXVI, 1998, n. 3, pp. 251-274, p. 264, figg. 16-16/a (con identificazione errata di S. Stefano); S. Marinelli in *Il giovane Tiepolo: la scoperta della luce*, Catalogo della mostra (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 4 giugno-4 dicembre 2011) a cura di G. Pavanetto, V.

sembrerebbe addirittura anticipare la posa del San Giuseppe nell'*Educazione della Vergine* ancor'oggi visibile nella chiesa lagunare di Santa Maria della Consolazione (cosiddetta "della Fava") (**fig. 191/b**). La pala risulta concordemente ancorabile al 1732, in stretta prossimità cronologica con la prova grafica in questione; di essa infatti non fa menzione il vicentino Vincenzo Da Canal nel dettagliato elenco dedicato a Giambattista all'interno della *Vita di Gregorio Lazzarini* (scritta in quello stesso anno, ma edita nel 1809), mentre invece è presente nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* di Anton Maria Zanetti, pubblicata solo un anno dopo, nel 1733⁶⁴⁸. La vignetta con il *Martirio* non è tuttavia l'unico contributo tiepologesco all'iniziativa maffeiana-tumermaniana; si riconosce infatti qui per la prima volta lo stretto legame tra l'iniziale calcografica raffigurante la *Sapienza Divina* (su base ripiana⁶⁴⁹) e una delle venti iniziali realizzate a gessetto, oggi conservate in un unico foglio presso il Fogg Art Museum di Harvard (Harvard Museum, Cambridge; inv. 1959.51.3), parzialmente analizzate da Bernard Aikema⁶⁵⁰. Anche in questo caso, nella procedura di traduzione – verosimilmente affidata allo Zucchi – si sono perse le indicazioni originali di paternità (cfr. **figg 192-192/a**). I contatti personali tra i tre professionisti (Maffei, Tumermani e Tiepolo) risultano del resto confermati anche da una lettera del 13 agosto 1730 indirizzata al prefetto dell'Ambrosiana, Giovanni Antonio Sassi, ed edita già da Sohm con descrizione errata del mittente, identificato in un Alberto "Zumani" stampatore veronese, corretto già da Magrini in Tumermani. Essa non solo attesta la conoscenza di Carlo Archinto (committente di Giambattista dopo la permanenza veronese) e di Filippo Argelati da parte dello scrivente, ma testimonierebbe altresì un breve rientro del pittore a Verona verso la fine del 1730, anno in cui si prestò dunque a questa nuova collaborazione editoriale, collateralmente ad un'incombenza più urgente (un non meglio precisato ritocco di un quadro, da identificarsi forse con l'*Eliodoro* di San Sebastiano o con qualche altra opera ad oggi sconosciuta)⁶⁵¹.

Gransinigh, Udine, 2011, pp. 130-131, cat. 8 (e bibliografia precedente); un primo collegamento con l'incisione si trova in G. Marini, *Caratteri e dinamiche del disegno tiepologesco*, in *Tiepolo: i colori del disegno*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, 2014, pp. 25-40, p. 30.

⁶⁴⁸ A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, cit., p. 190; sulla questione si veda *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997), Milano, 1996, pp. 202-205, cat. n. 29.

⁶⁴⁹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 547: "Una Donna di bellissimo, et santissimo aspetto, sopra un quadrato, vestita di traversa bianca, armata nel petto di corsaletto, et di cimiero in testa, sopra del quale stia un Gallo: dalle tempia di costei tra le orecchia, et l'elmetto ne escano i raggi della Divinità. Nella man destra terrà uno scudo rotondo collo Spirito Santo in mezzo. Nella man sinistra il libro della Sapienza, dal quale pendano sette segnapoli coll'Agnello Pasquale sopra il libro".

⁶⁵⁰ Lo studioso si sofferma in maniera accurata sulle relazioni tra alcune di queste iniziali, realizzate in età giovanile, e la relativa trasposizione calcografica, affidata per lo più al bulino dello Zucchi. Cfr. B. Aikema, *Early drawings for prints by Giambattista Tiepolo*, in "Master Drawings", cit. Tuttavia, l'iniziale S con l'*Allegoria della Sapienza Divina* non era finora mai stata accostata a un testo incisivo finito.

⁶⁵¹ P. L. Sohm, *Giambattista Tiepolo at the Palazzo Archinto in Milan*, in "Arte Lombarda", cit., pp. 70-78, p. 74 e p. 78 (la lettera è conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Coll.: ms. Z 211 sup. n. 130-140); M. Magrini, *La figura di Giambattista Tiepolo negli epistolari*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, vol. II, pp. 75-83, p. 76. L'autore della lettera avverte che "in Casa Archinto vi è il Sig. Tiepolo

Di più modesta fattura è il testo congedato, sempre nel '31, “*apud Jacobum Vallarsium*”: *De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris Concionum*. Scritto ai primi del XVII secolo dal teologo milanese Francesco Bernardino Ferrari (1577 ca. - 1669), esso fu stampato la prima volta nel 1618 e ampliato già nel 1620 (Milano, *ex typographia Collegio Ambrosiano*)⁶⁵². L'opera, articolata in tre libri, conteneva ed esaminava l'evolversi delle diverse pratiche liturgiche, analizzate secondo coordinate topografiche e cronologiche; a fronte delle pochissime ristampe in patria, ebbe tuttavia un discreto successo all'estero come dimostra l'edizione di Utrecht corredata dalla prefazione del filologo olandese Johann Georg Graevius (1632-1703), uscita nel 1692 per i torchi di Willem Brodelet⁶⁵³. Proprio a quest'ultima si rifà la versione scaligera, dedicata al canonico Giuseppe Bianchini, con cui il tipografo era in ottimi rapporti, mediati dal fratello Domenico. Nel frontespizio in rosso e nero si nota la vignetta con il *Genio alato recante una corona d'alloro* che di lì a poco sarà utilizzata anche per la *Verona Illustrata* (variante in ottavo), ascrivibile – come già si è avuto modo di argomentare – al veneziano Marco Alvise Pitteri (cfr. **fig. 101**). Al medesimo incisore, allora ventottenne, va inoltre attribuita la testatina calcografia d'apertura al primo libro, fedelmente ricavata dal precedente utrechtano (**figg. 193-193/a**) ove il motto virgiliano – dunque profano – “*Deus nobis haec otia fecit*”⁶⁵⁴, esplicitato solo nel testo incisorio del 1692, si unisce idealmente alla morale dell'impegno cristiano, propugnata dal Pastore per antonomasia, ovvero il Figlio di Dio.

Nel '32 è la volta dell'*Enarratio pseudo-athanasiana* del poc'anzi citato Giuseppe Bianchini, nipote del più noto Francesco, custode della biblioteca capitolare distintosi – nonostante la giovane età – nell'edizione del Sant'Ilario di due anni prima⁶⁵⁵. In quest'occasione il ventottenne erudito rendeva pubbliche alcune lettere di papa Gelasio (già analizzate dal marchese, suo mentore, nel *Supplementum Acacianum* del '28) e i *Pro defensione trium capitulorum concilii Calchedonensis libri XII* di Facondo d'Ermiana, di cui proponeva una *lectio* aggiornata – sulla base del materiale capitolare – rispetto alla sirmondiana precedentemente stampata a Venezia (B. Javarina 1728)⁶⁵⁶. L'opera, con veste dimessa in ottavo e dedica al vescovo di Brescia Angelo Maria Querini, presenta come antiporta la tavola del Perini realizzata

Pittore Valentuomo mio Carissimo Amico quale fra poco tornerà a Venesia e deve fermarsi qui a Verona 4 giorni per ritocar un quadro qual oggi scrivo al S. D. Argiellati che li dica che il Sig. Marchese Maffei lo invita ad alloggiare da lui e se non volesse star da lui starà da me”.

⁶⁵² Sul Ferrari si veda *Biografia universale antica e moderna*, 65 voll., Venezia, 1822-1831, vol. XX, Venezia, 1825, pp. 249-250.

⁶⁵³ *Bernardini Ferrari Mediolanensis Theologi De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris Concionum. Com Praefatione Joannis Georgii Graevii*, Utrecht, W. Brodelet, 1692.

⁶⁵⁴ Virgilio, *Egloghe*, I, v. 6.

⁶⁵⁵ G. Bianchini, *Enarratio pseudo-athanasiana in symbolum ante hac inedita. Et Vigili Tapsitani De Trinitate ad Theophilum liber VI. Nunc primum genuinus, atque assumptis carens prolatus ex vetustissimo codice Amplissimi Capituli Veronensis, opera et studio Josephi Blanchini canonici bibliothecarii*, Verona, P. A. Berno, 1732. Sul Bianchini (Verona, 1704-Roma, 1764) si veda S. Rotta in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 10, 1968, pp. 200-205.

⁶⁵⁶ J. Sirmond, *Opera varia nunc primum collecta, ex ipsius schedis emendatiora, notis posthumis, epistolis, et opusculis aliquibus auctiora. Accedunt S. Theodori Studitae epistolae, aliaque scripta dogmatica, nunquam antea Graece vulgata, pleraque Sirmondo interprete*, 5 voll. Venezia, B. Javarina, 1728, IV, coll. 545-560 (per il *Supplementum Acacianum*) e II, coll. 297-582 (per il *Pro defensione*). Si veda A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica in Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/II *Il Settecento*, 1986, pp. 97-121, p. 101.

per il *Liber Juris civilis* del Campagnola (Berno, 1728), a dimostrazione che la lastra era allora di proprietà del tipografo, il quale volle riutilizzarla come elemento estetico accessorio, a prescindere dall'attinenza con il contenuto (cfr. **fig. 163**). Pur analizzando gli stessi codici già studiati dal Maffei, il testo del Bianchini non sottoscrive *in toto* le posizioni del conterraneo veronese tanto da innestare, negli anni a venire, una prevedibile rivalità tra i due, vissuta con maggiore ostilità proprio dal marchese che non perse occasione di “controbattere” a suon di torchi⁶⁵⁷. Non secondario, in questo senso, dovette essere il ruolo dello stampatore Pietro Antonio Berno cui, a dire il vero, Scipione aveva affidato i propri esordi letterari (le citate *Conclusioni d'amore* del 1702). I rapporti tra i due si raffreddarono però per poco meno di un decennio, a partire dagli anni venti: nel 1725 il marchese gli contestava infatti la scelta d'aver dedicato le *Istruzioni per li confessori* all'acerrimo nemico di allora Gian Francesco Muselli, su disposizione del quale venne per giunta omissivo qualsiasi riferimento alla scoperta dei codici capitolari⁶⁵⁸.

Prima che il Berno potesse entrare nuovamente nelle grazie del Maffei tramite la società col Vallarsi, non mancò di sfruttare la minor visibilità dell'officina roveretana per supportare autori destinati di lì apoco a scontrarsi con il grande erudito atesino. Si pensi ad esempio a Girolamo Tartarotti, di cui tra il '31 e il '32 vennero pubblicati rispettivamente l'*Idea della logica degli scolastici e de' moderni* e la ristampa da lui curata della *Lettera in difesa della moderna filosofia e dei coltivatori di essa*, scritta nel 1697 dal napoletano Giuseppe Valletta contro la Scolastica e in difesa degli pensatori “ateisti”⁶⁵⁹.

Dalla tipografia veronese del Berno escono, nell'arco di un biennio, altri tre importanti lavori corredati di immagini calcografiche. Sull'*Opera omnia* del Giberti scritta nel '33 dai

⁶⁵⁷ Il Maffei ribadì il proprio punto di vista negli *Opuscoli Ecclesiastici annessi alla Istoria Teologica*, Trento, 1742 (p. 220). Non si dimentichi inoltre che Maffei non vedeva di buon grado il trasferimento del giovane collega a Roma, ancorabile al 1730; temeva infatti che nella capitale potesse legarsi ad ambienti a lui ostili (si pensi solo al rapporto col Fontanini, dovuto anche alla sistematica frequentazione dell'Accademia di Storia Ecclesiastica, di cui il veronese divenne segretario). L'opera del Bianchini era stata lodata anche dal Muratori che volle inserire la biografia inedita di papa Simaco nel secondo volume del *Liber Pontificalis*. Sui contrasti editoriali tra i due si veda S. Rotta in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 201.

⁶⁵⁸ *Istruzione per li confessori. Nella quale si sminuzza tutta la pratica del Sacramento della Penitenza, con la dichiarazione di varie Bolle Appostoliche appartenenti al Foro della coscienza, ed altre notizie, ed osservazioni molto utili per diversi stati di Penitenti. Opera d'un ecclesiastico, che si esercita nelle missioni*, Verona, P.A. Berno, 1725. All'offesa il marchese rispose con il libello *Avvertenze di S. Carlo per li Confessori [...]. Dedicate al signor marchese Scipione Maffei*, utilizzano lo pseudonimo di Iacopo Antonio Lupi (Venezia, Società Albriziana, 1725). Nella dedicatoria (datata 20 aprile 1725) viene sottolineata la vicenda del rinvenimento dei manoscritti, in sottile polemica con la decisione berniana di dedicare (il 14 gennaio dello stesso anno) l'*Istruzione* al Muselli. Sulla questione si veda G. B. C. Giuliani, *Capitolare Biblioteca*, vol. I, pp. 31-32.

⁶⁵⁹ Oltre a questi due importanti testi di carattere filosofico (a favore della libertà di pensiero e della necessaria separazione tra filosofia e fede) del Tartarotti il Berno pubblica a Rovereto anche il *Ragionamento intorno alla poesia lirica toscana* (1728), *Saggio della biblioteca tirolese, o sia Notizie istoriche degli scrittori della provincia del Tirolo* (1733) e *Delle disfide letterarie o sia Pubbliche difese di conclusioni* (1735). Il vero e proprio contenzioso col Maffei scoppierà a partire dal 1738, quando il fratello di Girolamo scoprì un codice quattrocentesco contenente la prima parte dell'*Istoria Imperiale* di Giovanni Diacono, dato per perduto dal marchese. Nello stesso anno Girolamo, con chiaro intento di sfida, sostiene le posizioni della *Eloquenza italiana* del Fontanini, denigrate da Scipione nelle sue *Osservazioni Letterarie* (II, 1738). Sulla questione si veda il sintetico approfondimento di G.P. Romagnani, *Il “tiranno delle lettere”. Scipione Maffei nel giudizio dei contemporanei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 273-280; e inoltre id., *Girolamo Tartarotti, Lodovico Antonio Muratori e il “tiranno delle Lettere”*, in “Accademia Roveretana degli Agiati”, s. VII, a. CCXLVI, 1996, vol. 6, A, pp. 153-186.

fratelli Ballerini (e ristampata alla macchia nel '40) ci si è soffermati in precedenza, evidenziando soprattutto la linea apologetico-difensiva nei confronti del papato e del neoeletto vescovo Bragadino – dedicatario del volume – implicitamente presentato quale *alter ego* del Giberti e continuatore del riformismo tridentino. Scrivere sul vescovo cinquecentesco voleva dire, in sostanza, rievocare la biografia di un uomo che, nonostante la difficile situazione politica della Chiesa (schiacciata tra Francesco di Francia e Carlo V, turbata dal verbo protestante e vessata dal sacco del '27), fu in grado comunque di anticipare istanze di rinnovamento pastorale⁶⁶⁰. La situazione dell'episcopato veronese sembrava allora necessitare di consacrazioni letterarie soprattutto agli occhi dei membri del capitolo, i quali – come già detto – rivendicavano la propria libertà istituzionale nei confronti del Bragadino, accettando di assoggettarsi solo al patriarcato aquileiese. In tal senso dovranno dunque leggersi numerosi trattati e dissertazioni (non illustrati) sulla questione, ovvero: *De privilegiis et exemptione capituli cathedralis veronensis [...] cum animadversionibus in libellum novissime editum et italice inscriptum: Notizie spettanti al Capitolo di Verona* (Venezia, A. Mora, 1753), *Lettera ad un amico sopra il privilegio di Ratoldo vescovo di Verona a favore dei canonici della medesima città* (A. Carattoni, 1754), *Conferma della falsità di tre documenti pubblicati nell'Ughelli a favore del Capitolo di Verona* (A. Carattoni, 1754). Più articolati sono *De vi ac ratione primatus romanorum pontificum* (M. Moroni, 1766) e *De potestate ecclesiastica summorum pontificum* (M. Moroni, 1768), tramite cui “la teologia storica balleriniana apriva nuovi orizzonti sulla questione del primato papale, visto non sulla Chiesa ma nella Chiesa, con argomentazioni adottate dagli infallibilisti del Concilio Vaticano I, precorrenti [...] soluzioni del Concilio Vaticano II”⁶⁶¹.

In parallelo all'edizione dei Ballerini, nel '33 la tipografia in “via de' Lioni” congedava un altro testo, meno imponente (si presentava in ottavo) ma ugualmente curato nell'impaginazione: le *Notizie storiche di S. Anselmo Vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova. Raccolte dal P. Andrea Rota della Compagnia di Gesù. Coll'aggiunta di cose del Santo inedite*⁶⁶². Il frontespizio in rosso e nero è accompagnato da una vignetta anonima con stemma araldico di modesta fattura, mentre nella dedica a Monsignor Antonio de' Conti Guidi da Bagno, allora vescovo di Mantova, ritroviamo l'iniziale con pastore – evidentemente proprietà della bottega – per la prima volta qui usata in un formato diverso dal *folio* con disarmonia finale nelle proporzioni (cfr. **fig. 70**). Lo stesso dicasi per la matrice della lettera “V”, già presente nel Sant'Ilario e ora impiegata tentando forse una sovrapposizione agiografica basata sulla generica equivalenza drago/eresia, nonostante da un punto di vista iconografico la mostruosa creatura sia attribuito del solo vescovo di Poitiers (cfr. **fig. 186**). La testata

⁶⁶⁰ Sull'attività storico-apologetica dei Ballerini si veda O. Capitani in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., vol. 5, pp. 575-586.

⁶⁶¹ A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica*, cit., p. 117.

⁶⁶² L'opera rappresentava un importante ampliamento della *Vita s. Anselmi episcopi Lucensis commentarijs illustrata per r.p.f. Lucam WWaddingum ordinis minor* stampata a Roma (N. A. Tinassi) nel 1657 e corredata di frontespizio firmato da Carlo Maratti e Guillaume Vallet e una tavola siglata “*Pic f.*” con la salma del santo.

corrispondente raffigura *Sant'Anselmo che scaccia un eretico ovvero un usurpatore*, incisa dal veneziano Carlo Orsolini su disegno del Balestra⁶⁶³; sotto lo sguardo del pontefice (Gregorio VII), il vescovo protettore di Mantova, illuminato nel capo e munito di pugnale ricurvo, allontana una figura sulla destra che tiene le insegne papali, da identificarsi verosimilmente con l'Antipapa Giberto Giberti, arcivescovo di Ravenna, consacrato dall'imperatore Enrico IV col nome di Clemente III (**fig. 194**)⁶⁶⁴. Approssimativa appare dunque la lettura del nipote dell'artista, Antonio Francesco Balestra, quando nell'elenco delle stampe "parte intagliate da se med.mo e parte da altri" – trasmesso al Gabburri nel 1740 – a proposito di questa incisione (n. 19 dell'inventario) descrive la scena come un episodio della vita di Sant'Ilario⁶⁶⁵. Ancora una volta, grazie al Fondo Parmense, è possibile ripercorrerne la preparazione che vanta, in questo caso, due passaggi, entrambi in controparte: un primo studio, condotto con segno nervoso e marcato da acquarellature grigie (cubo F, cassetto 4, n. 6; **fig. 194/a**) e un secondo, più calligrafico, cui il pittore apporta alcune modifiche mantenute nella stampa finale, come l'eliminazione del pastorale sulla gradinata e la scelta di uno scorcio da tergo – non di profilo – per il giovane diacono recante la ferula con croce tripla (cubo F, cassetto 4, n. 11; **fig. 194/b**). Il testo è inoltre corredato di due tavole ripiegate: un "ritratto del cadavero incorrotto di S. Anselmo Vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova ivi morto li 18 Marzo 1086 e sepolto" e l'effigie a figura intera di Matilde di Canossa "*Ex Pinacotheca Malaspiniana Veronae*" (**figg. 195-196**)⁶⁶⁶. Il primo spetta ancora una volta alla mano del pittore veronese e al bulino dell'Orsolini; si riconosce nel foglio n. 31 del Fondo Parmense (raccolta Balestra) il disegno preparatorio a matita e acquarello grigio, in una versione quasi definitiva fatta eccezione per la doppia iscrizione (in basso e in alto, nella voluta centrale da cui sporgono gli angeli) (**fig. 195/a**). Fermo restando che la salma del santo era conservata nella cattedrale di Mantova, è altrettanto interessante riconoscere nella chiesa parrocchiale di Piubega (MN) un olio su tela che proprio dalla stampa veronese pare trarre ispirazione (**fig. 195/b**). Pur con i dovuti aggiustamenti del caso, a conferma di un filo diretto tra i due *media* – pittorico e incisario – depone anche la singolare matrice raffigurante il santo sul

⁶⁶³ A. Rota, *Notizie storiche di S. Anselmo Vescovo di Lucca*, cit., p. 9: "Quindi è, che volendo noi dar loro qualche non ispregevole aspetto, abbiain posto mente a quanti ebber con lui o attinenza di sangue, o commercio di lettere, o unione d'affetto, Pontefici, Re, Vescovi, Principi, Principesse, e segnatamente S. Gregorio VII, per cui Anselmo si bravamente, e si spesso pugnò contro l'Antipapa Clemente; che tanto ne addita il fregio posto in fronte del primo capo: e sì questo, come il ritratto di S. Anselmo sono disegni eleganti del Sig. Antonio Balestra Pittor Veronese rinomatissimo, che colle sue tele lavorate a un gusto il più fino anche vivendo non pur lode da suoi, ma riscuote eziandio maraviglia dagli stranieri".

⁶⁶⁴ I. Turri in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., p. 118 cat. II.2. Sulla vicenda A. Rota, *Notizie storiche di S. Anselmo Vescovo di Lucca*, cit., pp. 1-10; G. Marini, *Il micocosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, cit., p. 114, cat. nn. 43-44.

⁶⁶⁵ F. Gabburri, *Vite di pittori*, cit., c. 124v.

⁶⁶⁶ Come apprendiamo dal testo del Rota, a otto anni dalla nomina episcopale, egli fu costretto all'esilio dall'imperatore Enrico IV per via del suo sostegno alle riforme ecclesiastiche papali (1081); Anselmo si ritirò dunque presso l'abbazia di San Benedetto in Polirone, dove entrò in contatto con Matilde di Canossa, di cui divenne – fino alla fine dei suoi giorni – consigliere politico e spirituale. La contessa rappresentava un importante appoggio politico all'operato di Gregorio VII, tant'è vero che la cosiddetta umiliazione di Enrico IV avvenne proprio nello scenario del palazzo causiano, in seguito alla scomunica del pontefice. Una sintesi biografica si ha anche in *Sant'Anselmo a Mantova. 1086 - IX centenario - 1986*, Catalogo della mostra (Mantova, 1986) a cura di R. Brunelli, Mantova, 1986, pp. 11-16.

catafalco conservata presso l'Archivio Storico Diocesano della medesima città lombarda (**fig. 195/c**)⁶⁶⁷. Considerati alcuni dettagli (l'assenza di firme in calce, la difformità di certi caratteri, l'incogruenza del *ductus* in determinati punti come, ad esempio, la resa dell'aureola lanceolata) sembra difficile ammettere che la lastra calcografica costituisca l'originale impressa dal Berno nel '33; si tratterebbe infatti di un'altra incisione, emula in tutto e per tutto della versione veronese, che evidentemente godette di un ottimo riscontro.

La seconda immagine attinge invece alla tradizionale iconografia della contessa canusiana, desunta dalla nota miniatura raffigurante l'offerta del libro da parte del Donizone, nella sua *Vita Mathildis* (già vista in una rudimentale trasposizione del poco noto Zambelini a **figura 28**). La presenza in monogramma delle iniziali *MP*, unitamente alla tecnica mellaniana dei tratti paralleli ci riporta senz'ombra di dubbio al frontespizio della *Verona illustrata* (edizione in ottavo) (**fig. 101**): la mano è infatti la stessa, benché l'identità dell'artefice (cui andrebbe ascritta anche la medaglia di **fig. 197**) sia ancora da svelare. Come già supposto, non si esclude possa trattarsi del veneziano Marco Pitteri, anche se rimangono da chiarire alcune incongruenze stilistiche: gli esordi lagunari nel '24 dimostrerebbero infatti una maggior dimestichezza col mezzo incisivo rispetto alle prove scaligere, forse garantita dalla possibilità di disporre di disegni predisposti *ad hoc* da Giambattista Piazzetta, col quale il sodalizio sarà talmente duraturo che in ambito editoriale l'associazione dei due nomi (Piazzetta-Pitteri) risuonerà per anni come fosse un'endiadi⁶⁶⁸. Il lieve abbassamento della tenuta qualitativa potrebbe dunque imputarsi all'assenza di una guida calligrafica, ovvero alla necessità di provvedere in prima persona all'allestimento della matrice.

In quel periodo il Berno si distingue anche per un'altra iniziativa, che lo terrà in contatto per almeno un biennio con il collega Giovan Battista Recurti di Venezia. Entrambi infatti compaiono in calce al frontespizio del *Dionysii Petavii [...] De Doctrina temporum* (3 voll., 1734-1736). Tale esplicitata compresenza non solo dava lustro all'opera, ma indicava altresì la concreta possibilità, per gli interessati, di acquistare i tre tomi *in folio* direttamente nel banco di queste due librerie, che si erano adoperate per il loro allestimento e la relativa stampa. Stando alla fede dei Riformatori (con data 28 febbraio 1731), quest'ultima sembrerebbe tuttavia imputabile al solo Pierantonio, dal momento che il tipografo lagunare non risulta affatto citato⁶⁶⁹;

⁶⁶⁷ *Ivi*, pp. 38-39. Il dipinto, ancorabile alla seconda metà del XVIII secolo, elimina i dettagli più espressamente barocchi, come le modanature architettoniche con motivi fitomorfici, a volute o a conchiglie, della teca. I putti reggi-pastorale vengono invece spostati entro lo spazio del santo con un effetto finale di maggiore intensità e intimità.

⁶⁶⁸ A. da Venezia, *La Chiesa di Gesù Cristo vendicata ne' suoi contrassegni, e ne' suoi dogmi contro le Impugnazioni presentate ne' tre libri di Giacomo Picenino, e sono Apologia per li riformatori, Trionfo della religione e Concordia del matrimonio, e del ministero*, Venezia, G.B. recurti, 1724. L'opera, *in folio*, presenta l'antiporta firmata da Piazzetta e Pitteri, raffigurante *La Chiesa trionfante sopra l'Eresia* (di cui esiste anche uno studio preparatorio, conservato in collezione privata). Il *ductus* del Pitteri sembra già maturo, costruito su tratti vicini e perfettamente modulati a ricreare il chiaroscuro pittorico. Sul disegno veda D. Ton, *Vertigini di un mondo rovesciato*, cit., p. 21.

⁶⁶⁹ D. Petau, *Dionysii Petavii Aurelianensis e societate Jesu de Doctrina Temporum accesserunt notae et emendationes quanplurimae, quas codici propria manu auctor adscripsit, et Joannis Harduini S. J. P. Praefatio ac Dissertatio de LXX. Hebdomadibus. Juxta editionem Antuerpiensem anno MDCCIII. Tomus Primus*, Verona, 1734,

anche il locativo che accompagna la data (“*Veronae*”) non lascia dubbi a riguardo: ad accollarsi la stampa furono i torchi veronesi. I contributi calcografici dell’asolano Filosi meglio si comprendono considerando sia i numerosi precedenti contatti col Berno⁶⁷⁰, sia la fresca confidenza col Recurti, per il quale aveva congedato proprio nel ’33 una vignetta a corredo del *Compendio della vita, morte, e miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* scritto da Cesare Calino della Compagnia di Gesù (Venezia, G. B. Recurti, 1733)⁶⁷¹.

L’impresa editoriale consisteva nel ripubblicare una delle opere più note di Denis Pétau, gesuita particolarmente prolifico soprattutto in ambito filosofico, teologico e storico (Orléans 1583-Parigi 1652); si trattava, nello specifico, dell’articolato studio *De Doctrina Temporum* (prima edizione *in folio*: Parigi, S. Cramoisy, 1627) ove l’erudito ragionava sui diversi metodi utilizzati dagli antichi popoli per il computo del tempo (egizi, greci, persiani, macedoni, ebrei, romani ...) analizzando altresì le problematiche cronologiche da sempre connesse alla storia, alla religione e agli eventi astronomici, in antitesi, per molti aspetti, con il predecessore Joseph Justus Scaliger (Agen 1540-Leida 1609) considerato il fondatore di tale scienza⁶⁷². Già nel 1703 il testo fu arricchito di ulteriori note esplicative e di una prefazione curata da Jean Hardouin (Anversa, D. Donati) (**fig. 198/b**)⁶⁷³; proprio a questa *nova editione* faranno riferimento le successive, a partire dalla *Rationarium temporum, in partes duas, libros tredecim, distributum* pubblicata a Leida sette anni più tardi (P. van der Aa, 1710) (**fig. 198/c**). Da un punto di vista peritestuale ad accomunarle è soprattutto l’aggiunta del ritratto dell’autore, peraltro riconoscibile – pur con alcune varianti (come il libello in sedicesimo stretto al petto e l’espressione meno grave) – già in antiporta al *Catalogus librorum, qui a P. Dionysio Petavio Aurelianensi, e Societate Iesu, scripti fuerunt, et in lucem editi* (Paris, frères Cramoisy, 1651) (**fig. 198/a**)⁶⁷⁴. L’impostazione dell’effigiato viene ribadita nel *Rationarium temporum* edito nel 1700 a Franeker, in Frisia,

s. n. p.: “Noi Riformatori dello Studio di Padova. Avendo veduto per la Fede di Revisione, et Approvazione del P. Fr. Tommaso Maria Gennari Inquisitore nel Libri intitolato *Dionysii Petavii Aurelianensis e Societate Jesu de Doctrina Temporum* non v’esser cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per Attestato del Segretario Nostro; niente contro Principi, e buoni costumi, concedemo Licenza a Pierantonio Berno Stampator che possi esser stampato, osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite copie alle Pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova. Dat. Li 28 Feb. 1731”.

⁶⁷⁰ Si vedano F. Bianchini, *Enarratio pseudo-Athanasiana in symbolum ante hac inedita.*, Verona, P.A. Berno, 1732 (front.); G. M. Giberti [a cura di P. e G. Ballerini], *Jo. Matthaei Giberti episcopi veronensis [...] Opera*, Verona, P.A. Berno, 1733 (antip. con ritr., front., vign., iniziale); A. Rota, *Notizie istoriche di S. Anselmo vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova*, Verona, P. A. Berno, 1733 (iniziale, in riuso).

⁶⁷¹ C. Calino, *Compendio della vita, morte, e miracoli di S. Giovanni Nepomuceno scritto da Cesare Calino della Compagnia di Gesù*, Venezia, G. B. Recurti, 1733. Rimane dubbio il momento esatto in cui antiporta e frontespizio sono stati commissionati al Filosi, dal momento che la fede dei Riformatori è datata al 1731, ovvero ben tre anni prima l’uscita del primo volume.

⁶⁷² Un sintetico, ma esaustivo *excursus* sugli studi del Pétau si ha in R. Maisano, *La critica filologica di Petau e Hardouin e l’edizione parigina del 1684 delle Orazioni di Temistio*, in “*Archivium Historicum Societatis Iesu*”, XLIII, 1974, pp. 267-300, con particolare attenzione alle pp. 267-270 (e riferimenti bibliografici). Dall’analisi della sua produzione, imperniata sulla greicità post-classica (Temistio, Giuliano, Sinesio, Niceforo) e su competenze antiquariali di fondo, Maisano scorge un rapporto di equivalenza, nel gesuita, tra il concetto di “filologia” e quello di “scienza dell’antichità”, ovvero scienza cronologica.

⁶⁷³ Sugli interessi scientifici ed il *modus operandi* dell’Hardouin si veda *ivi*, pp. 270-274.

⁶⁷⁴ La tavola con il ritratto fu incisa da Michel Lasne (1590-1667), ma l’indicazione in calce a destra “*ABoudan ex cum privilegio*” indica che il proprietario della lastra – concessa ai fratelli Sébastien e Gabriel Cramoisy – era lo stampatore Alexander Boudan (c.1600-1671), stampatore dotato di privilegio reale.

dall'officina di Leonhardus Strick. Tra le produzioni più vicine (nel tempo e nello spazio) non si manchi di menzionare anche la *Rationarum Temporum editio novissima* proposta a Venezia nel 1722 da Lorenzo Baseggio, ove la raffigurazione del Pétau in apertura è realizzata da Antonio Faldoni, come attesta il monogramma in basso a destra (**fig. 198/d**). Pur nelle specifiche rese stilistiche e nelle modifiche compositive del caso (figure allegoriche d'accompagnamento, blasone familiare, putti reggi-stemma) è evidente che il modello di riferimento per il ritratto sia il medesimo, al punto da inserire il Filosi sul solco di una tradizione iconografica oramai collaudata (**fig. 198**). Lo stesso dicasi per la vignetta frontespiziale, variazione dell'edizione parigina, esemplata sul modello del 1703 (**figg. 199-199/a**): entro una cornice classica con quattro medaglioni angolari (Siria, Persia, Roma e Grecia) trova posto la personificazione della Storia ispirata da Minerva, mentre nello sfondo, in lontananza, incede il vecchio Cronos (o Saturno).

Verso la metà degli anni trenta (e fino almeno al 1750) la produzione di carattere filosofico e agiografico conosce un picco massimo, interessando anche altre tipografie oltre a quelle finora citate, come la Ramanzini, la Targa (solo in un caso) e la seminariale/carattoniana (dal '38). Si pensi al grande successo della *Filosofia morale* del Muratori, stampata dal Targa nel '35 con la supervisione del cardinale Muselli, il quale si adoperò in prima persona per ottenere la “licenza de' superiori, e privilegio” e per sostenere finanziariamente l'impresa, approfittando della buona occasione editoriale che avrebbe potuto forse presentare la città atesina quale valida alternativa al mercato lagunare⁶⁷⁵. Come già abbiamo accennato, il rapido “sold out” del testo rese quasi necessaria la ristampa, affidata – non senza problemi diplomatici e rallentamenti operativi – alla coppia Vallarsi-Ramanzini⁶⁷⁶. Agli stessi l'arciprete avrebbe voluto che il modenese affidasse le *Antiquitates italicæ mediæ ævi* (1738-42), progetto che richiedeva però ben altri ritmi editoriali e che per questo fece rivolgere il Muratori alla Società Palatina di Milano, cui già aveva consegnato, tra il 1723 e il 1738, i *Rerum italicarum scriptores* che molto contribuirono alla sua fama. Ciononostante l'erudito pensò ancora a Verona quando si trattò di pubblicare il *De Paradiso* (Stamperia del Seminario – J. Vallarsi, 1738), sostenuto ancora una volta da Gianfrancesco Muselli (**figg. 60-63**)⁶⁷⁷.

L'opera teologica più imponente pubblicata in quegli anni è da riconoscersi però nel *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, preannunciata già nel '32 con apposito manifesto dai tipografi da Berno e Vallarsi e stampata in undici volumi tra il 1734 e il 1742. L'edizione fu curata dal gesuita Domenico Vallarsi (allora poco più che trentenne) su invito del vescovo

⁶⁷⁵ Sulla *Filosofia morale* e la ricostruzione del rapporto Muratori-Muselli si veda il capitolo 2.1. La prodigalità del cardinale (dal '24 arciprete del capitolo) si deve leggere non soltanto come seria volontà di assecondare le richieste di correttezza del modenese, suo stimatissimo amico, ma anche come naturale conseguenza imprenditoriale per un “affare” che il veronese sapeva essere molto buono. Non si sbagliava infatti; le copie andarono presto a ruba, richiedendo giocoforza una ristampa. Si veda anche A. Burlini Calapaj, *L'editore veronese della «Filosofia morale»*: Gian Francesco Muselli, cit., pp. 242-243.

⁶⁷⁶ Il privilegio era tuttavia a nome del Targa, la cui marca compare infatti nel *colophon*. Cfr. cap. 2.1.

⁶⁷⁷ Nello stesso anno (1738) il Vallarsi coordina i torchi seminariali per la stampa delle *Generalse Regulae tres in morum theologia ejusque controversiis dirimendis pernecessariae* di Paolo Milanni, testo in quarto privo di illustrazioni.

Gradenigo e non mancò di beneficiare del patrocinio muselliano. Maffei, che nella fase gestazionale e all'uscita dei primi tomi si trovava ancora all'estero, seguì il lavoro del suo "protetto" con interesse e apprensione, informandosi sistematicamente, per via epistolare, sullo stato di avanzamento di tale "grande impresa per una povera Città e per gente incognita"⁶⁷⁸. Poco prima dell'uscita scriveva infatti all'amico arciprete:

Sento che il S. Gerolamo vada avanti. Ne ho avuto in lettera qualche foglio: ne son contento e consolato. Monsignor mio bisogna mettersi dentro da vero: è opera che non può fallir di spaccio: qui bisogna rimetter i suoi danni. Bisogna farci lavorare anche i Ballerini: bisogna che il Vallarsi abbia dell'aiuto. Il Papa ha accettata la Dedicà di molto buona grazia. Gli associati pioveranno, se il I Tomo è applaudito; bisogna per ben pubblico far bene talvolta anche a chi non ne dà motivo; bisogna aver generosità nelle occasioni grandi⁶⁷⁹.

E ancora, qualche mese più tardi:

I monaci di S. Mauro due mesi sono hanno fatto mettere sul Giornale des Scavans, che in Italia si vuol aggravar il pubblico con un'Edizione di S. Girolamo in 10 tomi, quando la loro è in 5: e che per render quella perfetta, tra poco ne avrebbero dato fuori un VI° Tomo, con comprendervi il Cronico, e molte altre emendazioni cavate da 400 Mss. non più veduti, [...] Qui senza raccontarle i molti maneggi che ho fatto, le dirò in breve, che ieri l'ab. Oliva da Rovigo Bibliotecario del Card. Di Rohan è venuto a dirmi, che avendo questi PP. saputo, come io sono a parte di quest'edizione, hanno determinato dopo una consulta fatta fra loro di non far altro, e di non metter più mano in S. Gerolamo, ma di attendere quello che noi siamo per fare, augurandoci ogni buona sorte. Questo non è sì poco, e per l'albagia Francese è cosa senza esempio. Ora bisogna, che la nostra cammini, ma con tutta perfezione, e non bisogna risparmiarci niente. Bisogna che anche i Ballerini ci lavorino, non bisogna che D. Domenico abbi da fare altro che il letterario; insomma c'è la mia, e la riputazione di tutta Italia impegnata. Non le dispiaccia Sig. Arciprete di mettere innanzi del danaro ancora, e di aiutare la barca, perché le prometto che nel fine si farà un guadagno grande; quando l'edizione sia ben fatta, qui non si può perire, e di ciò le fo sicurtà, ma in grazia non guastiamo l'affare per economia importuna⁶⁸⁰.

Temeva Scipione che lo sforzo richiesto al Vallarsi fosse oltre le sue possibilità, temeva che la disponibilità finanziaria iniziale non fosse sufficiente, temeva che l'opera – tanto attesa anche nel *milieu* erudito francese – si rivelasse un fiasco, con evidenti ripercussioni sulla propria personale reputazione⁶⁸¹. Il *San Girolamo* vallarsiano si proponeva infatti quale attento studio

⁶⁷⁸ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 617-618 (lettera a B. De Rubeis, dell'8 aprile 1732), p. 618. Si vedano anche pp. 633-634 (lettera a F. Muselli del 1 febbraio 1733); pp. 636-637 (lettera a Francesco Muselli del 9 febbraio 1733); p. 643 (lettera a F. Muselli dell'8 marzo 1733);

⁶⁷⁹ *Ivi*, I, pp. 655-656 (lettera a Francesco Muselli del 7 ottobre 1733), p. 656.

⁶⁸⁰ *Ivi*, I, pp. 674-675 (lettera a Francesco Muselli del 14 aprile 1734). Continua dicendo, p. 675: "La Vita vorrebbe essere nel I°. Bisogna che il Sig. D. Domenico impieghi il suo buon amico D. Girolamo: una tal edizione non è cosa da farsi da un solo: bisogna prender l'esempio di qua, dove fanno gran cose, perché si aiutano l'un l'altro. Per l'amor di Dio non ci lasciamo accecare né da interesse, né da vanità, né da presunzione. Anderemo in malora, e ci renderemo ridicoli, se non la condurremo a fine, e se non la faremo bene; ma ci faremo ricchi, e gloriosi, se all'incontro etc. Il Sig. Vallarsi la consideri come cosa sua, ma non così di valersi di quanto si può mai per far meglio. Non bisogna ch'egli abbia da impiegare il tempo in correggere, non ci vuol avarizia, e chi risparmia in questa faccenda non si fa ricco".

⁶⁸¹ Soprattutto il primo punto stava a cuore a Scipione, che in più occasioni rimproverò al Vallarsi l'ambizione di voler lavorare "in solitaria". Si veda *ivi*, I, pp. 670-671 (lettera a B. Pellegrini del 7 febbraio 1734): "Vedo, che il Vallarsi vuol guastare l'edizione di S. Girolamo, nella quale è interessato l'onore di tutta la patria. Bisogna andar da mia parte dal Can.co Museli e dirgli che vi impieghi la autorità (e vi prego parlargliene poi ancora). Posso dir qualche cosa ancor io, perché ho dato ancor io del danaro innanzi, [...]. La sua pazza ambizione di voler esser solo lo acceca".

dell'omonimo testo maurino uscito a Parigi in cinque volumi tra il 1693 e il 1706⁶⁸², corredato di un'introduzione, una biografia (scritta dal Ballerini) svariate note e contributi anche di carattere antiquario, in linea con gli insegnamenti del più anziano marchese. Quando quest'ultimo ricevette il primo volume si dichiarò ampiamente soddisfatto, tanto da voler adoperarsi per il reperimento di nuovi sottoscrittori e, ovviamente, per il suo commercio d'oltralpe⁶⁸³. Non mancò inoltre di elogiarlo nelle *Osservazioni Letterarie*⁶⁸⁴ presentandolo quale *exemplum* editoriale perfetto e contribuendo così ad aumentarne la fama, che raggiunse livelli molto alti⁶⁸⁵. Nonostante alcuni detrattori (come l'Ottolini “*intra moenia*” e il Fontanini “*extra moenia*”), l'opera raggiunse buoni livelli di visibilità, tanto da essere ristampata con più agile formato in quarto per un totale di ventiquattro volumi complessivi (Venezia, G. Zerletti, 1766-1772) e considerata lettura imprescindibile sul Padre della Chiesa⁶⁸⁶.

Per quanto riguarda il corredo illustrativo, il *San Girolamo* fornisce uno spaccato interessante sulle personalità artistiche di primo piano presenti in quel momento a Verona. Non stupisce che l'antiporta del volume I sia frutto, ancora una volta, della fantasia balestriana, discretamente trasposta dal bulino dell'Orsolini (**fig. 200**). Il disegno d'apres conservato presso Palazzo Rosso di Genova (fondo Luxoro, già cat. 439; mm 260 x 180), realizzato a sanguigna e – pur dubbiosamente – firmato “Marco Benefial”, sembrerebbe confermare la sua conoscenza in ambito classicista romano ove il veronese si era formato a partire dall'ultimo decennio del XVII secolo (**fig. 200/a**)⁶⁸⁷. Il frontespizio presenta una vignetta *ad hoc* (comune a tutti gli undici

⁶⁸² *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri Divina bibliotheca antehac inedita complectens translationes Latinas Veteris ac Novi Testamenti, [...] Prodit e vetustissimis manuscriptis codicibus Gallicanis, Vaticanis, &c. Studio ac labore monachorum ordinis S. Benedictis e Congregatione S. Mauri*, Paris, L. Roulland, 5 voll, 1693-1706.

⁶⁸³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 704-705 (lettera a B. Pellegrini del 14 novembre 1734), p. 704: “[...] Finalmente è arrivato il primo Tomo del S. Girolamo, che mi ha consolato grandemente. Questa edizione farà grandissimo onore non solamente a Verona, ma all'Italia”. *Ivi*, II, pp. 728-729 (lettera a F. Muselli del 5 luglio 1735), p. 729: “Desidero aver qui prontamente una o due copie del S. Girolamo, ed io le farò pagare a Verona, e con queste farò associati, ma non senza queste, perché non ci credono”.

⁶⁸⁴ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' Letterati d'Italia*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737, pp. 1-40; II, 1738, pp. 21-47; III, 1738, pp. 93-101; IV, 1739, pp. 244-252; V, 1739, pp. 110-121.

⁶⁸⁵ Sull'importanza dell'editore e sul corretto *modus operandi*, significative sono le parole di S. Maffei in *Osservazioni Letterarie*, I, cit., pp. 6-7: “Un buon editore adunque dee in primo luogo veder s'è possibile di rinvenir del suo Autore qualche cosa di più del pubblicato per l'innanzi. E tenuto in secondo a porre ogni studio per farlo leggere correttamente. Questo è il preciso impegno della Critica: acuto ingegno, e molto sapere ci si richiede non poche volte, con che si riduce a senso ciò che prima non l'avea, o l'avea diverso. Non si tratta qui d'emendar l'autore, come volgarmente si crede, ma i copisti, che l'hanno trasfigurato, ovvero i Critici anteriori: né si tratta di ridurre a sentimento vero, ma al sentimento di quell'autore, e alle parole veramente usate da lui. Incombenza è parimente dell'ediore, il giudicar quali opere sian veramente sue, e quali ne portino falsamente prefisso il nome. Aspettasi altresì a lui, di sviluppare per quanto è possibile i luoghi oscuri, e di spiegare i passi difficili. Che dirò dello scoprire i fonti ond'ei prese? Che dell'intendere le allusioni alle cose di quel tempo? Che delle prefazioni, e note? Che delle notizie dell'Autore, e della Vita? Tanto peso il buon editore assume, che alle volte può dirsi di minore si caricasse l'autor medesimo. Tanto sia detto, perché si conosca da tutti, ben'altro esser questo che ristampare; dal confondere insieme le quali cose è nato a nostri giorni, fi vedere più volte a gli Stampatori que' premj, che si davano altre volte a gli Autori”.

⁶⁸⁶ A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica*, cit., p. 100; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 239 (cat. 84); I. Turri in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., p. 120 (cat. n. II.3).

⁶⁸⁷ Con ogni probabilità la firma non è autografa né coeva alla prova grafica in oggetto, ma aggiunta in un secondo momento sotto il campo del disegno e con altro *medium* (a penna). Erroneamente Giuliana Biavati identificava il

tomi) delineata dal medesimo pittore quale variante sul tema dell'*Allegoria di Verona*, alternativa a quella utilizzata per il *Sant'Ilario* e poi per la *Verona illustrata*. La stretta connessione tra le due versioni – contemporanee – sembra confermata anche dai rispettivi disegni che occupano, non a caso, le due facciate di un medesimo preziosissimo foglio oggi conservato a Parma ⁶⁸⁸. Rispetto alla redazione già indagata (cfr. **figg. 100-100/a**), l'impaginazione dispone qui gli stessi 'ingredienti' (*Allegoria di Verona*, *Allegoria dell'Adige*, amorini con libri, scorcio areniano) su una linea diagonale, leggermente attenuata in fase incisoria dalla disposizione della bandiera, nuovo elemento aggiunto (**figg. 201-201/a**). Beninteso, le contenute discrepanze compositive si mischiano alle diverse tecniche calcografiche degli incisori Michael Heylbrouck, nel primo caso, e Carlo Orsolini, nel secondo ⁶⁸⁹. Quest'ultimo firmerà tutte le illustrazioni dei primi due volumi, cedendo il posto – forse a causa di impegni lagunari più remunerativi – al collega Filosi che accompagnerà l'impresa sino alla fine, nel '42. La sigla *C. O. S.* è sempre presente, anche nelle iniziali e nelle vignette ove l'artista lavora da solo, quale *peintre-graveur* (si vedano ad esempio le iniziali di **figg. 203-204**). Le due testate che impreziosiscono rispettivamente la dedica al pontefice e la prima classe di epistole girolimiane spettano invece alla mano di Giambettino Cignaroli, coinvolto nel progetto editoriale fino almeno al terzo volume (**figg. 202, 205, 206**). Tra il '33 e il '35 (ma probabilmente anche prima) egli congeda infatti quattro disegni in tutto, di cui tre raffiguranti episodi della vita di San Girolamo. Fatta eccezione per il citato ritratto di Clemente XII, è possibile ancor oggi apprezzare gli originali studi del maestro eseguiti a matita nera con acquarellature grigie, gelosamente conservati dallo stesso e confluiti in seguito nel capiente *Liber Veritatis* (3 voll.) della Biblioteca Ambrosiana di Milano (**figg. 205/a e 206/a**)⁶⁹⁰. Suggestivo è inoltre l'accostamento – a quanto pare mai segnalato – della **figura 206** con un'altra prova grafica cignaroliana relativa al dipinto raffigurante *Cristo e San Bernardo di Chiaravalle*, ancorabile al 1740 e oggi perduto (**fig.**

soggetto in un *S. Marco nell'atto di scrivere il Vangelo*. Si veda G. Biavati, *Ricognizione sulla grafica del Museo Luxoro – I*, in "Bollettino del Musei Civici Genovesi", a. V, settembre-dicembre 1983, n. 15, pp. 5-51, p. 8, fig. 7. La critica appare del resto unanime nell'espungere la sanguigna dal *corpus* del Benefial (1684-1764); sul pittore romano si vedano M. Clarck, *Manners and Methods of Marco Benefial*, in "Paragone", 17, 1966, n. 199, pp. 21-33; G. Falcidia, *Per una definizione del 'caso' Benefial*, in "Paragone", XXIX, 1978, n. 343, pp. 24-51; P. Petrarola, *Contributi al giovane Benefial*, in "Storia dell'Arte", 38-40, 1980, pp. 371-379; L. Barroero, *Benefial*, Milano, 2005; K. Van Dooren, *The Drawings of Marco Benefial*, in "Master Drawings", a. XLVI, 2008, n. 1, pp. 61-90.

⁶⁸⁸ G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, cit., p. 47, n. 67; G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, cit., p. 108 cat. n. 38 verso

⁶⁸⁹ Nella personificazione dell'Adige Balestra sembra peraltro ammiccare al lavoro del veronese Paolo Farinati, *Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro*, realizzato quasi un secolo e mezzo innanzi (1558) e oggi in collezione privata. Pur conferendo un'età diversa – più matura – alla figura maschile e sostituendo alle balle rilegate sulla schiena il grosso volume *in folio*, l'impostazione del busto e delle braccia appare infatti molto simile (si veda **fig. 201/b**). Cfr. P. Marini in *Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006) a cura di G. Marini, P. Marini, F. Rossi, Venezia, 2005, pp. 176-178, cat. n. 165.

⁶⁹⁰ Come già riferito, Gaetano Taverna li donò alla Biblioteca il 18 luglio 1836; tuttavia essi vennero "riscoperti" e sistematicamente studiati da Franco Renzo Pesenti nel 1959. Si vedano a riguardo F. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, cit. p. 128; R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A Critical Catalogue*, cit., p. 155 n. 99, p. 165 n. 144; *La collezione di stampe antiche*, cit., pp. 132-133, 152, cat. nn. 257, 303; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 239 (cat. 84); I. Turri in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., p. 120, cat. n. II.3.

206/b)⁶⁹¹. Le affinità compositive si riscontrano nell'angolo in basso a sinistra: più precisamente, nel volto del giovane col braccio alzato (un seguace di Pelagio, nell'incisione) e nella posizione della figura maschile stesa a terra vista da tergo. Va detto altresì che la tela, già nella chiesa veronese delle Stimate di S. Francesco, fu il modello per un altro testo pittorico, ovvero il *Sant'Alò che libera un indemoniato* di Matteo Brida, commissionato per Santa Maria della Scala e oggi in deposito a Castelvecchio.

Tornando alle illustrazioni del *San Girolamo* va segnalato anche il raffronto (finora ignorato) tra la testata del terzo tomo e un bozzetto – piuttosto definito nei dettagli – col profilo del santo, quasi sovrapponibile a quello della stampa (**figg. 207-207/a**)⁶⁹². Si è già anticipato che dal '35 le tavole presenti nell'opera vanno ascritte a Giuseppe Filosi, anche in assenza di firme o sigle che le accompagnino, come nella maggior parte delle iniziali calcografiche a tema agiografico (**figg. 208-212**)⁶⁹³. Tra quest'ultime si sono riconosciuti alcune interessanti derivazioni che ampliano l'orizzonte in direzione romana. In particolare, i capilettera istoriati “P”, “S” e “I” sembrano provenire dal *S. Francisci Asisnatis Ordinis Fratrum Minorum institutoris* di Bonaventura da Bagnorea, nell’“Editio novissima aeneis figuris exornata cura, et expensis Io. Mariae Salvioni” (Roma, R. Bernabò, 1710) (**figg. 208-210 e 215**). La lettera “D” risulta utilizzata invece nella relativa versione italiana: *Vita di S. Francesco d'Assisi fondatore dell'Ordine de' frati Minori*, sempre curata e finanziata dal Salvioni (Roma, R. Bernabò, 1711) (**figg. 211-211/a**)⁶⁹⁴. Com'è noto, queste due opere valsero al Salvioni la nomina di stampatore vaticano da parte di papa Clemente XI (cui le biografie francescane erano dedicate) e non è improbabile che il Vallarsi, erudito e bibliofilo, ne possedesse alcuni esemplari, tra cui, quasi certamente – vista l'attinenza con la monografia in questione – la *Istoria della vita, e miracoli del B. Pietro Gambacorti, fondatore della Congregazione de' Romiti di San Girolamo* del gesuita Anton Maria Bonucci, stampata nell'Archiginnasio della Sapienza nel 1716 (Roma, A.M. Salvioni, 1716) è “migrata” anche l'iniziale “E” (**figg. 214-214/a**). Per quanto concerne l'attribuzione dei modelli calcografici romani, a parere della scrivente affinità stilistiche e ripetute frequentazioni sembrerebbero deporre per la coppia composta da Giuseppe Passeri in qualità di disegnatore e Jacob Frey di intagliatore.

⁶⁹¹ F. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, cit., p. 128; R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, cit., p. 164, n. 139.

⁶⁹² F. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, cit., p. 129; R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, cit., p. 200, n. 273.

⁶⁹³ Nelle iniziali calcografiche si scorge una sostanziale omogeneità stilistica, fatta eccezione per la piccola matrice con la lettera “F” del quinto volume (di qualità più bassa; **fig. 209**) e i rami di riuso per la “V” (con Sant'Ilario) nell'ottavo e la “L” (con le arche scaligere) (**fig. 213**), quest'ultima presente anche nella *Verona Illustrata* e verosimilmente base d'ispirazione per il frontespizio del *De pace constantiae* del Carlini (Verona, A. Carattoni, 1763) (**fig. 213/a**). Il Filosi congeda inoltre la bella mappa topografica della Terra Santa, allegata al tomo III (**fig. 216**).

⁶⁹⁴ Facendo capo allo stesso finanziatore/curatore (il Salvioni) nella *Vita* del 1711 si ritrovano le iniziali “I” e “S” usate un anno innanzi. È assai rilevante che in entrambe le edizioni venga più volte utilizzato come finale “riempitivo” il putto alato ripreso poi nel '32 dal monogrammista MP (verosimilmente Marco Pitteri) nel frontespizio della *Verona Illustrata* in ottavo.

Proseguendo il discorso sull'opera vallarsiana va detto che dopo la stabile collaborazione del Cignaroli per i primi tre tomi, gli inventori delle scenette narrate nei rami di testa sono destinati a variare. Nel quarto volume troviamo ad esempio il poco noto Antonio Lenetti (1696-1767), veronese allievo di Simone Brentana, la cui attività artistica rimane ancora da chiarire, avvolta in un groviglio di aspetti anche contraddittori e non certo agevolata dalla perdita di molte sue opere⁶⁹⁵. La prima tela firmata e datata ad oggi conosciuta è la *Predica di San Pietro di Alcantara* (Costermano, VR, chiesa della Santa Croce) del 1737, che molto deve al *San Francesco Regis conforta gli ammalati* del suo maestro (Brescia, Santa Maria delle Grazie), ancorabile al 1725⁶⁹⁶. Questo fatto ci permette dunque di collocare la partecipazione del Lenetti all'impresa editoriale prima dei suoi esordi pittorici autonomi, quando per tutti era ancora un promettente allievo del Brentana, possibile “gloria e ornamento della comune Patria”⁶⁹⁷ (**fig. 217**). Ben diverso invece il caso di Pietro Antonio Perotti – sul quale ci siamo soffermati nel capitolo 2.2.1 – chiamato a lavorare per la stamperia Vallarsi-Berno, pur saltuariamente, tra il '36 e il '37. Egli fornisce i disegni per le testate d'*incipit* dei volumi V, VI, VII e X intervallandosi con il collega e conterraneo Pietro Gradizi, verosimilmente ancora agli esordi (rispettivamente **figg. 218-220 e 221, 223**). Alla luce del successivo percorso artistico (che lo porterà tra il '38 e il '39 ad affrescare quattro sale de “La Musella” a San Martino Buonalbergo e, in seguito, a partecipare attivamente al progetto numismatico di Jacopo) possiamo individuare proprio qui, nel *San Girolamo* del Vallarsi – finanziato, non si dimentichi, da Gianfrancesco, zio di Jacopo – un primo proficuo contatto tra il pittore e la famiglia, tant'è che nel '39, in parallelo alla committenza della villa residenziale, interviene anche nell'allestimento di una vignetta per i *Sancti Zenonis [...] Sermones*, curati dai fratelli ballerini e “sponsorizzati”, ancora una volta, dall'arciprete del capitolo (**fig. 229**)⁶⁹⁸. Al contrario, il Gradizi non porterà più avanti altre

⁶⁹⁵ Mi riferisco soprattutto al ruolo centrale che Lenetti ebbe in ambito culturale ed accademico, non parimenti accompagnato dalle committenze artistiche. Sembrerebbe infatti che tra il 1754 e il 1755 l'Accademia veronese del disegno (non ancora ufficialmente consacrata, benché già attiva) abbia avuto sede presso la sua dimora; nel 1764 fu inoltre tra i fondatori e membri del neonato istituto. Eppure da un punto di vista professionale egli visse fino al '42 all'ombra del Brentana, di cui andò semplificando gli stilemi compositivi, accontentandosi in seguito di lavori restaurativi su dipinti altrui soddisfacendo altresì la richiesta, sempre più diffusa, di bambocciate. Lo stesso giudizio di Cignaroli sul Lenetti fu piuttosto critico. Si vedano R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, 1972, p. 129; G. P. Marchini, *Le origini dell'Accademia di pittura di Verona*, in “Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. IV, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 243-275, pp. 246-247; E. M. Guzzo, *Lonato, la Basilica di S. Giovanni Battista. Un libro, delle precisazioni, alcune proposte: appunti sul Lenetti, il Lorenzi, il Cignaroli, il Farinati*, in “Brixia Sacra”, cit., pp. 207-213; id., *Noterelle per la conoscenza del Brentana e del suo seguito*, in “Civiltà Veronese”, cit., p. 45; S. Ferrari, *La pala di Ossana (1766-67) di Antonio Elenetti: note dopo il restauro*, in “Studi Trentini di Scienze storiche”, LXXXVI, 2007, sez. II, pp. 161-174.

⁶⁹⁶ L. Fabbri, *Antonio Elenetti* in L. Cabulotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, Treviso, 2011, pp. 217-221, p. 218.

⁶⁹⁷ B. Dal Pozzo, *Le vite de' Pittori, Scultori, et Architetti veronesi*, Verona, 1718, p. 204.

⁶⁹⁸ Dalla corrispondenza con l'Ottolini emerge inoltre come anche quest'ultimo fosse partecipe dell'impresa, addirittura compiendo per conto dei fratelli eruditi alcuni controlli bibliografici presso la biblioteca dei padri domenicani alle Zattere. Si veda BCVR, *Autografi vari*, b. 641, f. 32, lettera di O. Ottolini a G. Ballerini del 19 [...] 1738. In questa stessa lettera il conte si proponeva di “raccomandare” i Ballerini a Francesco Bianchini per un progetto di *collatio* dei codici vaticani che il Muselli avrebbe sostenuto finanziariamente. Chiedeva inoltre aggiornamenti sul *Palazzo de' Cesari* che in quel periodo la tipografia Berno stava approntando, dimostrando grande interesse per il panorama editoriale locale.

collaborazioni editoriali, dedicandosi totalmente alla propria carriera di pittore, condotta con discreto successo tra Venezia e Mosca, città in cui morì nel 1770⁶⁹⁹.

Confrontando l'allestimento degli ultimi volumi dell'opera appare evidente che l'interesse per l'aspetto calcografico vada progressivamente diminuendo, come dimostrano soprattutto le matrici di riuso a corredo del X e la totale assenza d'illustrazioni nell'XI. Merita invece qualche osservazione il nono tomo, uscito nel 1738, dunque in anticipo di un biennio rispetto all'ottavo. Esso è dotato di una nuova antiporta, raffigurante *San Girolamo nello studio*, intagliata a Verona dal bavarese Wenzel Daniel Gutwein, artista ancora poco noto, ma di certo attivo nella città scaligera da almeno un decennio, ove aveva stretto contatti, anche separatamente, con le tipografie Berno e Vallarsi (**fig. 222**)⁷⁰⁰.

Nel *clou* della stampa vallarsiana vedono la luce altre rilevanti opere agiografiche e, più in generale, teologiche. Si pensi solo al *Sancti Pontii Meropi Paulini [...] Opera* del 1736, scritta dal Muratori e affidata all'officina del Ramanzini, verosimilmente per mediazione del Muselli⁷⁰¹. Forse è proprio grazie a quest'ultimo che il frontespizio poté fregiarsi della vignetta raffigurante l'*Allegoria di Verona e l'Adige* (di Balestra ed Heylbrouck) esibita dal "consorzio" Berno-Vallarsi già in occasione del *Sant'Ilario* (e, un biennio più tardi, nella *Verona Illustrata*) (**fig. 100**). A questo si aggiunga la testata con piroettanti angioletti nell'atto di esibire simboli episcopali, assieme al grande blasone della famiglia Correr, cui il dedicatario, Francesco Antonio – patriarca di Venezia e frate cappuccino – apparteneva (**fig. 225**). La scelta del Balestra (qui tradotto dall'Orsolini) era funzionale ad aumentare il prestigio formale dell'opera, di per sé non particolarmente ricca di illustrazioni, ma intensa in quanto a contenuti. Si trattava infatti dei risultati delle ricerche condotte dall'erudito modenese in seguito al reperimento nel 1696 dei quattro manoscritti inediti di san Paolino di Nola presso la Biblioteca Ambrosiana⁷⁰². Interessante è invece l'altra vignetta inserita nell'opera, posta in apertura alle *Epistolae*: la composizione narrativa della figure e l'accoppiata degli autori (Lenetti per l'ideazione, Filosi per l'esecuzione; cfr. **fig. 226**) rimandano al IV tomo del *San Girolamo* ove i due collaboravano,

⁶⁹⁹ Cfr. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 373-374.

⁷⁰⁰ Le prime prove calcografiche si ancorano al citato *Liber juris civilis Urbis Veronae* del Campagnola (P.A. Berno, 1728) e alle *Opere* del Trissino, (tomo I, J. Vallarsi, 1729). In entrambi i casi il bavarese lavora in contatto con Ludovico Perini, verosimilmente ideatore anche della vignetta (anonima) del *Liber Juris civilis* (**fig. 167**).

⁷⁰¹ Gianfrancesco Muselli aveva mediato tra lo scrittore e lo stampatore già in occasione della seconda edizione della *Filosofia morale* (1737), quando il Ramanzini lavorò assieme al Vallarsi. Non si esclude che l'arciprete pensasse proprio a quest'ultimo per l'edizione del Paolino, in virtù di una maggiore dimestichezza col genere. A fronte dei numerosi suoi impegni – anche in società col Berno – la scelta della contigua tipografia ramanziniana fu però quasi d'obbligo. Sarà questo uno dei pochi casi di produzione ecclesiastica per l'officina di san Tomio, di fatto più propensa alle gratulatorie, alle composizioni teatrali e alle tematiche antiquariali. Sappiamo tuttavia che Dionigi e Ludovico erano tra di loro in contatto epistolare; interessante a tal proposito una lettera del 30 novembre 1738 visionata presso la Biblioteca estense di Modena (Filza 85, fascicolo 56) indirizzata a Filippo Argelati, presidente della Società Palatina, in cui si evince come il veronese puntasse a ristampare un'edizione sulle *Antichità di Verona*, curate dallo stesso Muratori.

⁷⁰² Nel '95 era stato infatti lì chiamato in qualità di bibliotecario. Si veda G. Imbruglia in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 77, 2012, *ad vocem*, pp. 443-452 (e riferimenti bibliografici). Alla base del lavoro filologico stanno molteplici corrispondenze, anche internazionali, come nel caso di Daniel Erasmus von Huldenberg e Daniel Nessel per la Biblioteca Imperiale di Vienna. Si veda F. Marri, M. Lieber (a cura di), *La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono: carteggi inediti*, Frankfurt am Main, 2010, p. 13

tanto da far pensare a uno slittamento di rami da un'edizione all'altra, agevolato da personali conoscenze e mediazioni (Muselli, *in primis* e Vallarsi, ex collega del Ramanzini, *in secundis*).

In quasi totale autonomia, invece, tra il 1737 e il 1738 Tumermani intraprende la stampa in tre volumi dell'*Opera omnia* dell'umanista modenese Jacopo Sadoletto (Modena 1477-Roma 1547), vescovo di Carpentras⁷⁰³. Il tipografo prese a modello l'edizione magonziana del 1607 (B. Lipp, J. Rose), ampliandola però in alcuni punti⁷⁰⁴. All'interno il lettore poteva analizzarne il profilo biografico, le epistole (note per il carattere conciliatorio nei confronti dei protestanti), le numerose orazioni, i poemi (alcuni dal contenuto antiquariale, come il *De Laocoontis statua*) e, infine, i saggi dal contenuto teologico. Tale scelta editoriale fu intelligente e coraggiosa al contempo, se consideriamo il fatto che questo autore non era oggetto di ristampa da più di un secolo, ovvero dal 1608, in cui uscirono, a Colonia, gli *Epistolarum libri sexdecim* (P. Cholinus). Beninteso, alla base dell'iniziativa scaligera si scorge il consueto sistema di invito alla sottoscrizione, come apprendiamo anche dalle *Novelle Letterarie* albrizziane, che al testo dedicò alcune righe promozionali:

Anche per la presente Edizione ci si dà l'adito alla Sottoscrizione; e chi per tutto il Mese di Agosto corrente farà tenere in mano del Librajo sovraccennato franche di porto Lire otto Venete, riceverà nel mese di Settembre il tomo primo; e previo l'esborso di altrettante Lire per il tomo secondo sarà questo consegnato nel Mese di Marzo del 1738. Fuori di Associazione verranno a costare i due tomi Lire 24⁷⁰⁵.

Tra gli associati – elencati per area geografica – troviamo Filippo Argelati (membro fondatore dell'Accademia Palatina), Ludovico Antonio Muratori, Girolamo Baruffaldi (che attendeva allora l'uscita della propria opera, il *Grillo*, come diremo), Paolo Rolli (in costante contatto con Giannantonio), Apostolo Zeno, Pietro Gradenigo e, tra i veronesi, Scipione Maffei e Ottolino Ottolini; non mancava, ovviamente, il ferrarese Cesare Bevilacqua, cui fu dedicato il primo tomo e che potrebbe forse aver contribuito con una quota superiore rispetto agli altri⁷⁰⁶. Di quest'ultimo è infatti presente il ritratto in antiporta, inciso dallo Zucchi su disegno di Giuseppe Antonio Ghedini (Rovigo, 1707 - Ferrara, 1791) (**fig. 227**). La scelta del pittore, poco noto in terra veronese, appare in un certo senso scontata se si considera il rapporto di stima e affetto che lo legava da tempo al letterato Baruffaldi, il quale, avendolo indirizzato quasi subito alla bottega del famoso conterraneo Giacomo Parolini, sembra addirittura sia stato responsabile dei suoi “primi erudimenti in quanto al disegno”⁷⁰⁷. Una testimonianza concreta del legame tra i due è

⁷⁰³ J. Sadoletto, *Jacobi Sadoleti Cardinalis et Episcopi Carpentoractensis viri disertissimi, Opera quae exstant omnia. Quorum plura sparsim vagabantur, quaedam doctorum virorum cura nunc primum prodeunt*, 3 voll., Verona, G.A. Tumermani, 1737-1738.

⁷⁰⁴ *Novelle della Repubblica Letteraria per l'anno MDCCXXXVII. Pubblicate sotto gli auspicj dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Antonio Saverio Gentili*, Venezia, G.B. Albrizzi, 1738, pp. 243-244.

⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 244.

⁷⁰⁶ J. Sadoletto, *Jacobi Sadoleti Cardinalis*, cit., s. n. p.; nella descrizione di Cesare Bevilacqua fatta da Pompeo Litta, oltre alla lista di cariche nobiliari e diplomatiche, aggiunge, in chiusura: “Alle di lui sollecitudini dobbiamo l'edizione in Verona del 1737 delle opere del Cardinal Sadoletto”. P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1819-1883, vol. VIII, 1819, tav. VII.

⁷⁰⁷ E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970, p. 81 (lettera del Ghedini al canonico Giuseppe Antenore Scalabrini, del 10 agosto 1758). Per un profilo biografico si veda anche *ivi*, pp. 27-29, pp. 81-83; *Il Settecento a Ferrara*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, luglio-settembre 1971) a cura di E. Riccomini,

rappresentata dal *Ritratto* dello stesso Girolamo conservato alla Pinacoteca nazionale di Ferrara, eseguito dall'artista nel 1736, data desunta da una lettera inviata otto anni più tardi dall'effigiato al bolognese Lelio della Volpe⁷⁰⁸. L'erudito ed eclettico presbitero, associato all'edizione del Sadoletto, aveva già probabilmente individuato nel Tumermani il tipografo adatto per la stampa del suo *Grillo*, uscito a Verona nel 1738, di cui si dirà nel capitolo a seguire. Le convergenze tuttavia non si limitano a questo fatto; a ridosso del menzionato ritratto, nel '36 il Ghedini si avviava a completare la propria formazione a Venezia, dove venne presto coinvolto nell'ambito dell'illustrazione libraria, attraverso la realizzazione di circa trenta disegni – incisi da Francesco Zucchi, Carlo Orsolini, Giovanni Cattini e Marco Pitteri – a corredo del *Ricciardetto di Niccolò Carteromaco*, quattrocentesco poema burlesco del Forteguerra (2 voll., Parigi [ma Venezia], F. Pitteri, 1738)⁷⁰⁹. All'altezza del 1737 il pittore in questione poteva dunque dimostrare illustri frequentazioni in ambito calcografico e lagunare, ma a “chiudere il cerchio” fu però soprattutto la contemporanea domestichezza con le committenze del ramo ferrarese della famiglia Bevilacqua, cui apparteneva anche il citato marchese Cesare. Proprio in quell'anno Giuseppe Antonio si era trovato ad eseguire il ritratto di Bonifacio Bevilacqua (esemplato su un testo seicentesco) per il cenotafio a lui dedicato nella chiesa di San Francesco, su esplicita richiesta del pronipote, il marchese Ercole⁷¹⁰. Non si manchi di notare – ma vi torneremo oltre – che quest'ultimo venne scelto quale dedicatario di una delle opere più prestigiose uscite dai torchi del Tumermani in quello stesso periodo, ovvero il primo tomo de *Il Pastor Fido* del Guarini (Verona, 1737); e non è certo un caso che per la medesima opera il più giovane Cesare Bevilacqua compaia ancora una volta in qualità di sottoscrittore. A Cesare è peraltro indirizzata una lettera conservata alla Biblioteca Ariostea di Ferrara, scritta poco prima dell'agosto 1755 dal letterato Giovanni Andrea Barotti a nome del pittore: per suo tramite infatti il Ghedini intendeva spiegare le ragioni del ritardo nella consegna di un dipinto (*La moltiplicazione dei pani e dei pesci*) destinato al refettorio del convento domenicano di Santa Maria degli Angeli, ribadendo le

Cento, 1971, s. n. p., cat. nn. 64-90; M. G. Sarti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 53, 2000, *ad vocem*, pp. 524-527 e B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Antonio Ghedini: un pittore per Girolamo Baruffaldi*, in *Atti della Giornata di Studi Padani* (Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 18 dicembre 1975) a cura di M. Cecchelli, Cento, 1979, pp. 207-237; id., *Giuseppe A. Ghedini (1707-1791)* in *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura: l'Accademia Clementina*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e Di Re Enzo, 8 settembre - 25 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, E. Riccòmini, R. Roli, C. Volpe, A. Colombi Ferretti, A. Mezzetti, M. Pirondini, P. G. Pasini, S. Zamboni, Bologna, 1979, pp. 183-185. Sul Baruffaldi (1675-1755), coetaneo del Maffei si veda R. Amato in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, pp. 6-9 (e relativa bibliografia) e, di nuovo, M. Cecchelli (a cura di), *Atti della Giornata di Studi Padani*, cit.

⁷⁰⁸ G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866, pp. 199-200; si veda anche la breve scheda di B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Antonio Ghedini: un pittore per Girolamo Baruffaldi*, cit., pp. 213-214.

⁷⁰⁹ Sul luogo di stampa si veda M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa: falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani. Con un'appendice sulla data e un saggio sui falsi luoghi italiani usati all'estero, o in Italia, da autori stranieri*, Firenze, 1951, pp. 160-161.

⁷¹⁰ E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, cit. p. 60. Su Ercole Bevilacqua si veda anche A. Frizzi, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma, Stamperia Reale, 1779, pp. 235-239. Nel 1740, assieme al quadraturista Giuseppe Facchinetti, il Ghedini affresca inoltre una parete del Palazzo Bevilacqua con *L'Olimpo* (oggi mal conservato) in occasione delle nozze del suo esponente Alfonso con Maria Maddalena Trotti. Sul legame con la famiglia Bevilacqua si veda B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Antonio Ghedini: un pittore per Girolamo Baruffaldi*, cit., p. 215 e p. 220 (con precedente bibliografia).

originarie condizioni economiche del contratto⁷¹¹. Si definisce così il perimetro di un poliedro, le cui facce, irregolari e di volta in volta variabili, risultano costituite dalle diverse professionalità e figure che sottendono l'edizione illustrata: nello specifico Tumermani, Ghedini, Zucchi, Baruffaldi e i marchesi Bevilacqua. Oltre alla vignetta del frontespizio – che costituisce una variante reincisa (da Francesco Zucchi) della **figura 78** utilizzata un decennio innanzi per l'*Istoria diplomatica* – e l'iniziale calcografica rappresentante la *Sapienza Divina* già presente negli *Acta Martyrum* del '31 (**fig. 192**), all'interno dell'opera merita di essere segnalata la testata dell'*Epistolarum liber primus*, con il ritratto in ovale retto da due plastici angeli il cui corpo, dalla cinta in giù, diventa un tutt'uno con l'intelaiatura a racemi che incornicia il finto dipinto. In basso compare solamente il nome dell'incisore (Zucchi) che dovette provvedere verosimilmente anche alla preparazione del disegno da seguire (**fig. 228**); da un punto di vista iconografico tuttavia il *peintre-graveur* marciano si appoggia a una tradizione visiva consolidata che sembrerebbe iniziare nel XVI secolo con il fiorentino Cristofano Papi dell'Altissimo (1525-1605). Di quest'ultimo possiamo infatti un olio su tavola conservato agli Uffizi, molto simile al risultato incisorio in analisi e rispetto ad esso in controparte (**fig. 228/a**); si annoverano inoltre numerose copie o varianti pittoriche coeve e più tarde, tanto che, quando l'editore Jona Rosa e il tipografo Balthasar Lipp decidono di stamparne l'*Opera*, uscita a Magonza nel 1607, già poterono avvalersi di questo ritratto – per così dire – *standard*⁷¹² (**fig. 228/b**).

Com'è ovvio, molti testi di carattere teologico o biografico/agiografico uscirono anche dalla stamperia seminariale sotto il diretto controllo del vescovo Bragadino, la coordinazione operativa di Agostino Carattoni e, il più delle volte, il generoso patrocinio dell'arciprete capitolare, immancabile protagonista “dietro le quinte” (nonostante i frequenti dissidi giuridici con l'episcopato). Già si è accennato all'opera esegetica del '39 su San Zenone, condotta dai fratelli Ballerini che diedero prova di sapersi muovere con grande disinvoltura e affidabilità filologica tra il *maremagnum* dei *sermones* da sempre attribuiti all'ottavo vescovo di Verona. Alla base stava forse un implicito senso di sfida nei confronti della tanto osannata impresa vallarsiana sul San Girolamo e, al contempo, una generale volontà di riscatto dell'apporto scaligero alla tradizione maurina. Oltre all'individuazione delle testimonianze spurie, al fine di ampliarne la *collatio*, i due eruditi si erano rivolti al Maffei per un'analisi del codice d'Incmaro di Verona (VIII sec.), conservato presso il monastero di Reims. L'abate De Polignac, estimatore del marchese dai tempi delle *Galliae antiquitates* – che gli valsero peraltro la nomina di socio onorario dell'Accademia francese di Belle Lettere – si era adoperato per spedire il prezioso manoscritto direttamente a Parigi dove l'illustre veronese allora soggiornava⁷¹³. Dedicata al

⁷¹¹ La lettera dell'Ariostea (Classe I, n. 203, “Barotti Gio. Andrea: opere varie”, n. 4) è ripresa in E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, cit. pp. 82-83.

⁷¹² *Iacobi Sadoleti [...] Opera quae extant omnia: ad eloquentiam, philosophiam, ac theologiam pertinentia. Nunc primum varijs bibliothecis simul edita & aucta. Ad haec Antonij Florebelli Mutinensis orationes 3. Seriem sequentes vitam paginae exhibent*, Magonza, B. Lipp, J. Rosa, 1607.

⁷¹³ Si vedano O. Capitani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 5, 1963, *ad vocem*, pp. 575-587, p. 576; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento. Scipione Maffei*, cit., p. 47. A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica*, cit., p. 98: “Non c'era nei Ballerini solo un'esigenza di severa filologia, di indubbio impianto maurino, mediata in parte

cardinale Domenico Passionei (di cui viene riprodotto lo stemma *in incipit*; **fig. 229**), l'opera fu colpita subito dalle critiche del Campagnola, da sempre maldisposto nei confronti del Maffei (e in questo ricambiato); l'ecclesiastico capitolare mise in dubbio infatti – a torto – l'autenticità di alcune orazioni del santo opponendosi soprattutto alla cronologia delineata da Scipione, al quale giunsero gli echi della polemica durante la breve sosta romana⁷¹⁴.

Tale attacco non frenò tuttavia le ricerche dei fratelli Ballerini che, all'indomani del *San Zenone*, in contemporanea alla ristampa dell'*Opera* del Giberti, congedavano un altro lavoro di capitale importanza: la *Summa Theologica* di Sant'Antonino (1389-1459), vescovo di Firenze (Tipografia del Seminario, presso Carattoni, 1740). La scelta di un soggetto domenicano conferma la simpatia degli autori – di formazione gesuita – nei confronti di quest'ordine; nelle *Praelectiones*, in particolare, la posizione del santo sulle questioni morali (ad esempio l'usura) diventa una sorta di bandiera entro cui Pietro e Girolamo trovano autorevole riparo⁷¹⁵. Il testo *in folio*, articolato in quattro macro-sezioni e dedicato a papa Benedetto XIV, non presenta molto spazio per l'illustrazione, fatta eccezione per un paio di occorrenze. La pagina della dedicatoria esibisce una testata allegorica, esplicitamente rivolta al pontefice, di cui riproduce lo stemma. Vi scorgiamo anche due figure simboliche: l'una, prostrata a terra esalante fumo dalla bocca, sembrerebbe rappresentare il vizio e l'ignoranza spirituale; l'altra, nell'atto di redarguirla con ferula, indice rivolto verso l'alto e piccolo tempietto a *tholos* sotto braccio potrebbe identificare l'*Ecclesia* e quindi, nello specifico, lo stesso Lambertini, salito al soglio proprio nel 1740 (**fig.**

attraverso la loro formazione gesuitica e l'amicizia col Maffei, quanto altri interessi. Se quelli cronologici per i *Sermones* e per l'attività pastorale del vescovo rientravano nel gusto dell'erudizione curiosa, l'altro sulla dottrina di san Zenone, rappresentava un notevole contributo alla storia della teologia africana nella fase preagostiniana, giacché ci si dava da fare per rendere evidenti le correnti d'influenza da Tertulliano, a Cipriano, a Lattanzio". L'edizione da loro curata fu ripresa da J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 221 voll., Paris, 1844-1866, vol. XI, 1845, coll. 253-528.

⁷¹⁴ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 884 (lettera del 24 luglio 1739 a B. Pellegrini): "La bella Edizione di S. Zeno, che fa tanto onore a Verona vien malignata, calunniata, e perseguitata indegnamente. Nel tempo dell'ignoranza si erano spacciate molte sciocchezze [...]. Io, e dopo me i Ballerini, l'abbiam difeso, e fatta vedere l'autenticità dei sermoni, con mostrare come non del III, ma fu S. Zeno alla fine del IV Secolo, e con ciò tutte le opposte improprietà, e impossibilità si risolvono perfettamente. Il villano Campagnola, che non sa leggere, e che allo Statuto da lui mal copiato, e storpiato avea prefisso Bartholomaeus Campagnola – Praefatio (io tengo quel primo foglio così stampato) ha suscitato i Canonici, e i Monaci di S. Zeno, ugualmente stolidi ed ignoranti, e hanno fatto decreti contra l'Edizione, e procurano di suscitare contra anche la città, e il popolo, facendo credere che tal opinione è ingiuriosa, e falsa. Io imploro dunque la vostra amicizia, e quella di tutti gli uomini onesti, e non del tutto ciechi a far argine a tanta iniquità, e a tanta balorderia; ma bisogna farlo con forza, e far unione di tutti i galantuomini".

⁷¹⁵ La *Praelectio* sull'usura scatenerà in particolare un vero e proprio *casus belli*; al suo interno i due fratelli condannavano la pratica del prestito ad interesse senza distinzioni di guadagno. La questione avrebbe potuto chiudersi qui, non fosse che tre anni più tardi, nel 1743, in concomitanza della ristampa del *Catechismo* del Bellarmino (tradizionalmente utilizzato nell'insegnamento domenicale della dottrina cristiana) tra le numerose aggiunte volute dal vescovo Bragadino, vennero inserite anche le considerazioni balleriniane sull'usura. La circolazione del testo attirò le ire del Capitolo, che non appoggiava tali teorie rigoriste (peraltro invise a una parte del clero e a molti laici, minati nei loro "affari") e non era nemmeno stato consultato in merito. Il tentativo di far ritirare dalla circolazione la nuova edizione del *Catechismo* naufragò anche a causa dell'appoggio del Senato veneto di cui godeva il Bragadino. Furono queste, in sintesi, le premesse all'uscita del testo maffeiano *Dell'impiego del denaro* (G.A. Tumermani, 1744). Sulla questione – che meriterebbe un paragrafo a sé per complessità ed importanza storica – si vedano L. Simeoni, *Ricerche maffeiane: la polemica per l'impiego del denaro, gli studi storici ed archeologici di Scipione Maffei*, Torino, 1909, pp. 5-8; id., *La polemica maffeiana per l'Impiego del denaro*, in *Studi Maffeiiani*, cit., pp. 359-426; O. Capitani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 578; F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. I. *Da Muratori a Beccaria*, cit., pp. 117-136; G. Borelli, *Scipione Maffei e il problema del prestito ad interesse*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 121-137 (e relativa bibliografia).

230); dal ripiano su cui poggiano pende inoltre una chiave, richiamo lampante all'erede di San Pietro. Non si manchi di considerare che da questo momento il riferimento alla massima autorità della Chiesa si può leggere su un doppio livello: non solo come rappresentanza della collettività cristiana, ma anche quale prova di un personale contributo all'afflato accademico di cui il vicario di Cristo si era fatto portavoce dai primi mesi del suo incarico. Dopo decenni di silenzio egli aveva infatti contribuito alla rinascita dell'Accademia dei Concili del Ciampini, cui ne aggiunse altre tre: una di Storia Ecclesiastica, una di Liturgia e una di Storia Romana, significativamente esauritesi con la fine del suo stesso pontificato⁷¹⁶. L'esecuzione della lastra spetta al parmigiano Valesi, oramai definitivamente trasferitosi a Verona (*"incidit Verone"*), mentre l'ideazione va ascrivita al ben più noto Pietro Antonio Rotari (*"A. R. inven."*) che stava in quel momento "spiccando il volo" quale legittimo erede del Balestra, morto appunto nel '40. Interessante, benché anonima, è anche l'iniziale calcografica che contempla, in piccolo, il motto della stamperia seminariale (*"Dabit fructum in tempore"*), già usato nella marca frontespiziale xilografica (fig. 231). Le stesse identiche matrici saranno riutilizzate dal Carattoni (sempre a nome della tipografia vescovile) per il *Sancti Raymundi Summa*, pubblicato in folio quattro anni dopo⁷¹⁷. L'unica modifica è riconoscibile nella vignetta di testa, ove il blasone del pontefice Benedetto XIV viene sostituito con quello del nuovo dedicatario, il generale dell'ordine domenicano, Tommaso Ripoll.

Il 1741 fu un'annata particolarmente prolifica; Giannalberto Tumermani emerge ancora una volta con l'*Istoria delle investiture* del Noris, autore a cui aveva dedicato – un decennio innanzi – l'importante antologia in quattro tomi sopra menzionata, non senza alcune problematiche di ordine gestionale e finanziario⁷¹⁸. Si tratta, in sostanza, di un quinto tomo – inizialmente forse non previsto – contenente duecentoquattro lettere inedite scritte tra il 1684 e il 1685, "in occasione dei romori tra la Santa Sede e la Francia per le regalie de' Vescovadi"⁷¹⁹. I manoscritti, passati prima al concittadino Francesco Bianchini, poi a papa Clemente XI, vennero infine trascritti, analizzati e ordinati, già nel 1722, da Giusto Fontanini⁷²⁰. La continuità nei confronti del primo gruppo norisiano è evidenziata strutturalmente dal riuso della tavola in

⁷¹⁶ M. P. Donato, *Le due Accademie dei concili a Roma*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence*, cit., pp. 243-255 e A. Alimento, *Le Accademie ecclesiastiche a Roma, Napoli e Firenze*, cit., pp. 599-636 (e ricca bibliografia di riferimento).

⁷¹⁷ R. de Peñafort, *Summa ad manuscriptorum fidem recognita et emendata, Sacrorumque Canonum, qui in codicibus et anterioribus editionibus tantummodo allegantur, testimoniis aucta, juxta editionem anni 1720 quam p. Honoratus Vincentius Laget [...] procuravit. Quid in nova haec editione praestitum sit, ex praefatione intelligitur*, Verona, Tipografia del Seminario, 1744

⁷¹⁸ E. Noris, *Istoria delle investiture delle dignità ecclesiastiche scritta dal Padre Enrico Noris, poi Cardinale di Santa Chiesa Contra Luigi Maimburgo. Con dugento, e quattro lettere parimente non più stampate del suo medesimo Autore in materie Erudite*, Mantova [ma Verona], G.A. Tumermani, 1741. Sul quarto tomo del Noris (1732) si veda cap. 2.1.

⁷¹⁹ Ivi, s. n. p.

⁷²⁰ L'accordo tra lo stampatore di Verona e l'erudito romano dovette incappare tuttavia in alcune lievi controversie di percorso, come testimonia una lettera dell'Ottolini indirizzata a Girolamo Ballerini il 15 agosto 1739. Il conte svolse una funzione di mediatore e depositario delle lettere norisiane trascritte dal Fontanini. Si veda BCv, *Autografi vari*, b. 641, lettera del 15 maggio 1739: "[...] Gli racconto tutto l'accaduto e accordato tra Fontanini e Tumermani e come io sono stato costretto ad essere depositario non lascio di ragguagliarlo d'una forte contesa, che ora è nata tra i contraenti; che i manoscritti sono nelle mie mani presentemente e che vi sarà perciò tempo".

antiporta, delineata dal Balestra – oramai defunto – e incisa dallo Zucchi (**fig. 172**); pure il frontespizio riprende quello del '29, seppur inserito in una diversa cornice xilografica. La dedica a Domenico Antonio Thun (1685-1758), vescovo di Trento dal 1730 e appartenente a una delle storiche famiglie nobili del principato, è accompagnata da un grande ritratto intagliato da Francesco Zucchi. L'ideazione e il disegno preparatorio sono del pittore trentino Giovanni Battista Rensi (1711-1776), fratello minore di quell'Andrea Rensi (1703-1761) che lavorò alla corte di Salisburgo⁷²¹. Dopo un iniziale apprendistato *in loco* e un probabile aggiornamento in laguna (passando verosimilmente per Verona), a partire dal quinto decennio del secolo Giovanni Battista era divenuto uno dei più affermati artisti al servizio dei principi vescovi di Trento⁷²². Tra i primi risultati degni di nota si riconosce proprio un *Ritratto di Domenico Antonio Thun*, datato circa al 1740. Considerata la quasi coincidenza di date, non si può affermare con certezza – come verrebbe naturale – che il dipinto abbia costituito il modello di riferimento per il disegno e, quindi, per l'incisione finale; prova ne sia il fatto che la firma del Rensi si accompagna a un “*del.*” (*delineavit*) e non a un “*pinxit*”. Potrebbe essere dunque che la gestazione dei due ritratti – uno pittorico e uno grafico – sia sì coeva, ma al contempo indipendente, come dimostrerebbero anche alcune differenze compositive (abbigliamento e sfondo, *in primis*) (**figg. 232-232/a**). Anonime rimangono purtroppo la testata con doppio blasone (familiare e imperiale) retto da putti e le due iniziali calcografiche, discretamente eseguite (**figg. 233-234**), una delle quali mostra, in riuso, la scena delle fatiche di Ercole già apprezzata nell'*Historia Pelagiana* del '27, come sottofondo però alla lettera “L” anziché alla “P” (cfr. **fig. 175**). Ancor più particolare è la vignetta del “capo I” sullo “Stato deplorabile della Chiesa”, intagliata sempre dallo Zucchi; essa raffigura la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, episodio biblico che ben si adatta all'argomento. Responsabile della composizione è il francese Bernard Picart (Parigi 1673 - Amsterdam 1733), nome che compare curiosamente molto spesso nelle edizioni tumermaniane, come diremo. Considerato che nel 1741 il citato pittore e *peintre-graveur* era morto da quasi un decennio, è chiaro che si tratta di una rivisitazione, a distanza, di lavori già acclamati, ma verosimilmente non così conosciuti a Verona. In questo caso lo Zucchi si trovò a reinterpretare un'illustrazione già tradotta dal bulino del fiammingo Matthys Pool (1676–1732), a corredo della *Bibbia* figurata di Pierre de Hondt (L'Aia, 1728) (**figg. 235-235/a**).

In contemporanea all'ultimo tomo del Noris – formalmente mantovano – la tipografia seminariale (coordinata dal Carattoni) licenziava il primo volume del *Sulpicii Severi Opera ad MSS. codices emendata, notisque, observationibus et dissertationibus illustrata*. A curarlo fu l'oratoriano veronese Girolamo da Prato, sostenuto economicamente dal Muselli, che intuì l'enorme portata del lavoro, destinato a rimanere per decenni il punto di riferimento storico e

⁷²¹ F. Ambrosi, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, 1894, p. 156; S. Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento, 1977, p. 301.

⁷²² A. Cont, *Due attribuzioni a Giovanni Battista Rensi: i ritratti dei canonici Giuseppe Lodron (1743) e Pantaleone Borzi (1746)*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, a. LXXXI-LXXXII, sez. II, 2002-2003, pp. 95-133, p. 95.

filologico per la ricostruzione della vita e degli scritti del santo d'Aquitania (363-420 ca.)⁷²³. Il proseguo delle ricerche sarà però piuttosto lento, tant'è vero che la seconda parte verrà pubblicata solo nel 1754, mentre la terza – inizialmente prevista – non vedrà mai la luce⁷²⁴. La vignetta frontespiziale xilografica (con una variante della marca seminariale) è seguita da un grande ritratto (ripiegato, nonostante il formato *in folio*) di Angelo Maria Querino (Venezia, 1680 - Brescia, 1755), cui l'opera è dedicata (**figg. 236-236 bis**). La scelta del cardinale – vescovo di Brescia dal '27 e bibliotecario della Vaticana dal '30 – era dovuta non solo alla riconosciuta fama di quest'uomo di cultura, perno di rapporti mitteleuropei, ma anche al suo personale impegno per il mantenimento di alcuni privilegi concessi da Benedetto XIII a favore della Congregazione scaligera che il successore, Benedetto XIV, avrebbe invece voluto condonare⁷²⁵. L'allestimento della matrice fu commissionato a Dioniso Valesi, che si firma all'interno del campo in calce al progetto architettonico semi-aperto sospeso sull'orlo del tavolo – raffigurante il Duomo Nuovo di Brescia, i cui lavori progredirono molto grazie alla spinta queriniana⁷²⁶ – ove scorgiamo anche una lettera, una campanella, un calamaio e un volume che reca sul dorso, a caratteri capitali, il titolo *Sulpicii Severi*. Come si apprende dall'indicazione in basso (“*Ex Tab. marm. apud Presb. Congr. Orat.*”), il modello utilizzato dall'incisore sembrerebbe essere un dipinto conservato presso la Congregazione dell'Oratorio, corredato anche di una “*tabella marmorea*”. L'autore lo conferma nella dedicatoria:

⁷²³ Si veda B. M. Peebles, *Girolamo da Prato and his manuscripts of Sulpicius Severus*, in “Memoirs of the American Academy in Rome”, 13, 1936, pp. 7-65.

⁷²⁴ Sul Da Prato (1705-1782) A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica*, cit., p. 101 (e riferimenti bibliografici in nota). Egli collabora anche con lo stampatore lagunare Coleti, per il quale cura l'edizione delle *Dissertazioni sopra l'epitaffio di Pacifico arcidiacono di Verona*. Nel '50 torna agli studi di ambito paleocristiano, pubblicando i *De Chronicis libris duobus ab Eusebio Cesariensi scriptis et editis dissertatio* (Verona, Tipografia del Seminario, 1750). Nel testo Girolamo si oppone alle posizioni del Vallarsi ma, nel timore di offendere l'amico, arriverà di lì a poco a bruciare gli esemplari già stampati. Cfr. G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, cit., vol. I, 1806, pp. 122-123.

⁷²⁵ Sull'intervento del Querini si veda G.B. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, cit., I, 1749, pp. 362-363: “[...] dal Pontefice Benedetto XIII, divotissimo di S. Filippo Nerio [...] fu concesso ad essa Congregazione e la Chiesa e'l Monastero insieme colle rendite di quell'Abazia èer Bolle 15 Aprile 1728, e Ducali 3 Luglio susseguente sottoscritte dal Doge Alvise Mocenigo [...]. Passato poscia ad altra vita il Pontefice Benedetto XIII, spiacciando al di lui successore Benedetto XIV la Collazione di questo Benefizio (reso vacante per la morte del Commendatario seguita nel tempo del suo Pontificato) disposto era a privarne la Congregazione de' suddetti Preti; ma protetti questi e favoriti dall'Eminentissimo Cardinal Querini, che molto s'adoperò presso il Sommo Pontefice, sono rimasti in quieto e pacifico possedimento del luogo e delle rendite”. Sul Querini si vedano U. Baroncelli, *L'opera del Cardinale Querini per il Seminario e il Collegio Ecclesiastico*, in “Brixia Sacra”, III, 1968, f. 4, pp. 161-173; *Iconografia e immagini queriniane*, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, dicembre 1980 - settembre 1981) a cura di E. Passamani, Brescia, 1981; *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, cit.; *Biblioteca civica Queriniana. 260 anni di utilità pubblica*, Catalogo della mostra (Brescia, Biblioteca Queriniana, 14-28 gennaio 2011) a cura di R. Bartoletti, Brescia, 2011.

⁷²⁶ La posa della prima pietra fu predisposta nel 1604, sotto il vescovado di Marino Giorgi, salvo poi subire quasi subito dei rallentamenti. Il completamento avvenne invece nel 1825, durante il vescovado del Nava. Sulla questione si rimanda a G. Panazza, C. Boselli, *Progetti per una cattedrale: la fabbrica del Duomo Nuovo di Brescia nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 1974; M. Taccolini (a cura di), *Il Duomo nuovo di Brescia: 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, Brescia, 2004. Interessante è anche il raffronto con una stampa sciolta di grandi dimensioni (590 x 390 mm) delineata dal citato Scalvini, del cenacolo queriniano, e incisa a Venezia dallo Zucchi che con lui aveva collaborato per il *De Rerum* del De Polignac (si veda capitolo 2.2.3) (**fig. 236/a**). Alla stessa stampa s'ispira molto probabilmente la tavola calcografica inserita nel tomo XIX de *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale* del Salmon (Venezia, G.B. Albrizzi, 1751).

*Quare licet numquam, quoad vivemus, de Tuis in nos promeritis dicere ipsi cessabimus, erit, praeterea intra domesticos parietes Imago vultus Tui eleganter picta, nec non Tabella marmorea conspicuo in loco collocata, quae et posteris nostris et omnibus qui ad nos ventitabunt, perpetua erunt monumenta amoris Tui erga nos [...]*⁷²⁷.

Secondo un'altra fonte coeva tale testo pittorico – ad oggi purtroppo anonimo – era apprezzabile nella “Stanza della Ricreazione de’ P.P. della Congregazione dell’Oratorio di Verona”⁷²⁸; le parole di dedica che leggiamo sotto la tavola calcografica (“*Angelo Mariae Quirino S.R.E. Cardinali Brixiae Episcopo Patrono Optime merito Congregatio Oratorii Veronensis anno aere Christi CIO IDCCXXXXP*”) sarebbero dunque le stesse originariamente poste sotto il ritratto che segue la classica tipologia dello “*state portrait*”. Di quest’ultimo si sono però perse le tracce, anche a causa dei numerosi avvicendamenti militari e politici che coinvolsero Verona sul limitare del secolo; nonostante i pochi appigli documentari possiamo comunque supporre che l’impianto fosse simile a quello oggi conservato presso la Biblioteca civica queriniana di Brescia (si veda **fig. 236/a**). Secondo una comunicazione orale di padre Samuele Berta la cosiddetta “stanza della Ricreazione” indicata dal Sambuca (segretario del Querini) consisteva, nel Settecento, in una piccola area ricavata entro la cappella e delimitata dalle due tele primo-seicentesche (probabilmente ante d’organo) con il *San Rocco* e il *San Sebastiano* che venivano a tal fine accostate, escludendo così l’area presbiteriale. Non citato nella *Notizia della cose più osservabili della città di Verona* del Marini (Verona, eredi Moroni, 1795) e neppure nel *Catastico* del Dalla Rosa (1803-1804), l’opera potrebbe essere stata rimossa in concomitanza con il periodo immediatamente precedente la soppressione giuridica della Casa, durante il quale si assistette a una diaspora di confratelli e di dipinti⁷²⁹. Per quanto concerne l’iconografia del soggetto, la tavola calcografia (e il relativo, sconosciuto, quadro originale) si rifà a una consolidata tradizione, scandagliata da Luciano Anelli in occasione di una mostra dedicata al cardinale bresciano nel 1981, ove però questa specifica incisione non risulta menzionata⁷³⁰. Il confronto diretto con altri testi pittorici del periodo mostra alcuni punti di tangenza compositiva, soprattutto per quanto riguarda l’insistenza con cui il soggetto viene presentato nei panni di bibliotecario vaticano. Si considerino ad esempio la tela conservata alla Biblioteca Vaticana ascrivibile al 1732-34 e attribuita al toscano – naturalizzato romano – Pietro Nelli (1672-1740), quella della chiesa di Santa Maria della Pace (incollata su tavola) e, infine, il dipinto della

⁷²⁷ G. Da Prato, *Sulpicii Severi Opera. Ad MSS., codices emendata, notisque, observationibus et dissertationibus illustrata. Studio et labore Hieronymi De Prato veronensis Congregationis Oratorii ejusdem Civitatis Presbyteri*, I, Verona, A. Carattoni, 1741, s. n. p. A proposito della Tabella marmorea specifica in nota: “*Ejus Inscriptionem habens supra sub Effigie Cardinalis Quirini aere incisa*”.

⁷²⁸ A. Sambuca, *Lettere dell’abate D. Antonio Sambuca scritte al Signor Abate D. Andrea Bacci canonico dell’insigne Collegiata di S. Marco in Roma*, Brescia, G.M. Rizzardi, 1745, p. 30.

⁷²⁹ Si veda *Tra Carità e Vanità. 1713-2013. Trecento anni d’arte. San Filippo Neri a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Casa della Congregazione dell’Oratorio di San Filippo Neri - Chiesa di San Fermo Minore di Brà, 5 febbraio - 5 aprile 2014) a cura di S. Urciuoli, p. S. Berta, R. Dugoni, Verona, 2014, p. 125 cat. n. 17.

⁷³⁰ L. Anelli, *La ritrattistica queriniana nella pittura e nella scultura*, in *Iconografia e immagini queriniane*, Catalogo della mostra, cit., pp. 55-76; id., *Alcuni aspetti del ritratto bresciano nella prima metà del Settecento e la ritrattistica di Angelo Maria Querini*, in *Cultura religione e politica nell’età di Angelo Maria Querini*, cit., pp. 272-284.

Biblioteca Queriniana databile *ante*-1747 e collocato nell'ambito del pittore locale Angelo Paglia (1681-1763) (**fig. 236 c-e**)⁷³¹. In assenza di documenti certi che aiutino la ricostruzione della committenza del dipinto, si può supporre che lo stesso autore, l'oratoriano Girolamo da Prato, non fosse completamente estraneo ai fatti. In merito infatti all'anonimo *Ritratto di Angelo Maria Querini come benefattore dell'Oratorio della Pace* (**fig. 236/d**) le testimonianze d'archivio in nostro possesso ne ricostruiscono, pur parzialmente, le vicissitudini. La delibera della Congregazione del 4 gennaio 1737 ratificava l'incarico di un ritratto "in piedi" a un non meglio precisato pittore e il preventivo da questi richiesto. Nonostante la presenza del quadro dovesse servire ai padri oratoriano per sdebitarsi moralmente dei benefici economici ricevuti dal cardinale, la spesa fu ritenuta troppo alta. Solo dopo un triennio di temporeggiamenti, nel maggio del '41, la Congregazione tornò sulla questione, "ripiegando" però su un impianto più modesto a mezzo busto⁷³². A firmare la relazione fu proprio Girolamo da Prato – in qualità di segretario – il quale notifica ufficialmente:

Avendo l'Emt. Sig. Cardinal Querini conservata alla nostra Congregazione la Badia già incorporata alla stessa dalla Sacra Memoria di Benedetto XIII; la Congregazione che giustamente apprendeva la sua disposizione, liberata da questo timore, e riconoscendo la grazia della sola potentissima intercessione di S. E. che con inaudito esempio di liberalità si è più volte offerto di ricevere l'aggravio d'una equivalente pensione; ha con l'unanime consenso di tutti i Padri, fatto decreto, che oltre la dedica della prima opera d'uno dei suoi Padri graziosamente accettata dalla E. sua, si faccia fare il suo Ritratto, e si collochi in uno dei più cospicui luoghi di casa; acciò eterna memoria di conservi né posteri e successori del nostro Magnanimo Protettore⁷³³.

Tale documento non solo attesta un legame tra le due comunità religiose, quella scaligera e quella bresciana (tanto da giustificare un passaggio di confratelli dall'una all'altra), ma anche una diretta conoscenza tra l'autore e il dedicatario, mediata da un ritratto che potrebbe essere stato forse riprodotto nella sede veronese⁷³⁴.

Minor consenso ed interesse pare abbia ottenuto la ristampa dei *Jacobi Usserii [...]* *Annales veteris, et novi Testamenti*, ovvero il testo con cui l'arcivescovo anglicano irlandese Ussher (1581-1656) pensò di calcolare la data della creazione del mondo in base alle tracce cronologiche presenti nella Bibbia. L'edizione veronese del Berno (1741) "supera" la prima pubblicazione londinese (L. Sadler, J. Flesher) del 1650, aggiornandosi sull'*editio nova* uscita un

⁷³¹ L. Anelli, *La ritrattistica queriniana nella pittura e nella scultura*, in *Iconografia e immagini queriniane*, Catalogo della mostra, cit., p. 62, cat. n. 48, pp. 64-65, cat. n. 53, p. 69, cat. n. 60.

⁷³² *Ivi*, pp. 64-65, cat. n. 53 con riferimenti all'Archivio dei Padri della Pace, faldone F, V, 2. Anelli identifica l'opera descritta dalle carte con il dipinto dell'atrio della sacrestia della Chiesa di Santa Maria della Pace, che si rifà al ritratto ovale della sala dell'Episcopio di Brescia, già dal Dazzi attribuito a Pietro Nelli. Si veda M. Dazzi, *Sulla ritrattistica del card. A. M. Querini*, in *Miscellanea queriniana*, cit., pp. 185-218. C. Boselli, *La chiesa della Carità e le sue opere d'arte*, in "Brixia Sacra", IV, 1969, f. 2/3, pp. 87-109 e n. 4, pp. 151-179.

⁷³³ Archivio della Pace, faldone F, V, 23, 15/E ripreso in L. Anelli, *La ritrattistica queriniana nella pittura e nella scultura*, cit., pp. 64-65.

⁷³⁴ Sullo scambio culturale tra Verona e Brescia si veda C. Boselli, *La chiesa della Carità e le sue opere d'arte*, cit., IV, n. 4, pp. 164-165, c. 117-118, 120, 122 (e pp. 172-176, ricevute di pagamento n. 487, 492, 494, 510, 512, 515). Nell'anno 1757 sono attestate infatti ben due commissioni artistiche scaligere per l'altar maggiore della chiesa della Carità: due statue in marmo realizzate da Diomiro Cignaroli, fratello di Giambettino, e due in legno (la *Misericordia* e la *Modestia*) da Pietro Benoni.

ventennio innanzi presso la tipografia di Gabriele Tournes e figli (Ginevra, 1722)⁷³⁵. Il volume, *in folio*, presenta un frontespizio in rosso e nero la cui vignetta, incisa dal Filosi, è la stessa che Pierantonio aveva utilizzato sei anni prima per il *De doctrina temporum* del Petau (**fig. 199**). Per quanto riguarda invece il ritratto in antiporta, opera del medesimo bulino, il testo attinge a piene mani da un'edizione parigina del 1673 (*Jacobi Usserii Armachani Annales Veteris et Novi Testamenti, a prima mundi origine deducti usque ad extremum templi et reipublicæ judaicæ excidium*, Paris, L. Billaine, J. Du Puis), ripresa poi dalla citata ginevrina; l'effigie dell'autore, realizzata ora dal francese Pierre Landry (1630 ca.-1701) ora dallo svizzero Johann Georg Seiller (1663-1740), viene infatti fedelmente ripresa nella versione scaligera, fatta eccezione per alcune modifiche quali l'assenza della scritta lungo l'ovale, l'indicazione esplicita del nome e l'aggiunta di baroccheggianti volute nello specchio e nello stemma (**figg. 237-237/a e b**).

L'afflato teologico *lato sensu* della produzione locale culmina nel '42 con un testo che esulerebbe dalla nostra trattazione, se non fosse che il suo autore è l'intellettuale veronese per antonomasia: Scipione Maffei. Come abbiamo visto, il marchese era decisamente meno incline a questo tipo di problematiche, a fronte invece della grande disinvoltura con cui congedava saggi d'antiquaria; cionondimeno in più occasioni ebbe modo di proiettare la sua ombra sul "sentiero" religioso, sia in solitaria (per lo più fuori Verona, come nel caso del *Cassiodoro* e del *Supplementum Acacianum*), sia come consulente esterno per colleghi conterranei (si ricordano, ad esempio, i *Sermones* del Ballerini). La gestazione di molte delle opere sopra citate – fino almeno al 1736 – fu con attenzione seguita a distanza, trovandosi egli infatti in terra francese per motivi di studio (epigrafico). Quasi in contemporanea alla *mise en page* delle *Galliae Antiquitates* iniziò però a maturare un nuovo progetto, diverso dai precedenti e confluito in seguito nella *Istoria Teologica*⁷³⁶. L'opera, *in folio*, fu stampata a Trento da Giambattista Parone, gestore dell'officina vescovile che, tra le altre cose, nel 1717 aveva congedato *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre* (sotto la conduzione del padre, Giovanni Parone); in calce al frontespizio leggiamo la seguente dicitura: "Si vende in Verona al Seminario Episcopale". Questo conferma non solo lo stretto legame tra le due tipografie, ma anche l'interesse (spirituale, oltre che economico) a diffondere il trattato nella città atesina. La motivazione principale alla base di tale lavoro, così lontano dalle abituali corde maffeiane, va individuata nelle concitate dispute gianseniste che allora divampavano in Europa, e principalmente a Parigi. Accantonate le

⁷³⁵ J. Ussher, *Annales Veteris et Novi Testamenti, a prima mundi origine deducti. Una cum rerum Asiaticarum et Aegyptiacarum chronico, a temporis historici principio usque ad extremum templi et reipublicæ Judaicæ excidium producto. Jacobo Usserio, Archiep. Armachano et Hiberniæ Primate; digestore. Accedunt tria ejusdem opuscula, I. De chronologia Veteris Testamenti. II. De Macedonum et Asianorum anno solari. III. De symbolis. Quibus omnibus præfixa est Jacobi Usserii vita, à Th. Smitho S.T.D. conscripta. Editio nova, in qua annales nunc primùm manu auctoris emendatiore & auctiores prodeunt: unà cum indicibus rerum et locorum; quibus addita est annorum mundi cum annis olympiadum & urbis conditæ collatio*, Ginevra, G. Tournes, 1722.

⁷³⁶ S. Maffei, *Istoria teologica delle dottrine e delle opinioni corse ne' cinque primi secoli della Chiesa in proposito della divina grazia, del libero arbitrio, e della predestinazione. Nella quale con particolar diligenza si raccolgono i sentimenti in queste materie di Sant'Agostino. E per la quale vien ad apparire quanto opposte alla cattolica tradizione sien le Propositioni dalla Bolla Unigenitus condannate, e quanto vane le difese in lor favore addotte. Si aggiungono alcuni opuscoli ecclesiastici dell'autor medesimo con importanti Anecdotti in membrane antichissime rinvenuti*, Trento, G.B. Parone, 1742.

ricerche archeologiche, dal '33 al '36 circa, l'ecclettico erudito si era cimentato sulla scottante *querelle* religiosa auto-promuovendosi quale “*defensor fidei*”⁷³⁷. Proseguì la stesura con estrema cautela, non anticipando i contenuti, forse per scaramanzia, forse per timore di essere bloccato. Al Pellegrini scriveva, nel gennaio del '36:

[...] Finalmente ho risolto di rimpatriare, e non potete credere quanto ne sia impaziente. [...] Ora vi dirò il motivo che m'ha arenato sì lungo tempo. Ho trovato questa Città, e questo Regno dispostissimo a cangiar Religione ad ogni caso che arrivasse. Il Giansenismo regnante nell'opinione anche di chi non è Giansenista; ma un Giansenismo cambiato, e tendente al Calvinismo. Ho veduto, che il grand'organo con cui i capi del partito hanno guadagnato le opinioni tutte è stato il far credere, che S. Agostino è stato indubitanamente di tal'opinione. Parendomi di vedere il contrario con evidenza non minore di quella, con cui vidi la vanità della Scienza Cavalleresca, intrapresi un'Opera che ho intitolato così: «Istoria Teologica delle Dottrine, e delle opinioni corse ne' primi 5 secoli della Chiesa in materia della Divina Grazia, del Libero Arbitrio, e della Predestinazione». In questa faccio vedere a evidenza, che la dottrina di S. Agostino è diversissima da quello, che tutto il mondo suppone, ch'egli ha tenuta la Predestinazione da i meriti previsti, che non ha mai tenuto la Grazia per sé efficace, e sciolgo tutte quelle difficoltà, che son sempre state ritenute insuperabili”⁷³⁸.

L'autore intendeva dunque intervenire sulla questione generata dall'*Augustinus* (Lovanio, J. Zegers, 1640), opera postuma dell'olandese Cornelis Otto Jansen (latinizzato: Giansenio). Condannata come eretica dalla Chiesa cattolica già nel 1641 e osteggiata dalla Compagnia di Gesù – che aveva tentato di boicottarne la stampa – in essa si affermava che la predestinazione alla salvezza non fosse universale, ma precedesse di fatto ogni azione umana, subordinata solamente alla volontà divina; tale posizione, secondo Giansenio, era desumibile dagli stessi scritti di Sant'Agostino d'Ippona⁷³⁹. L'apice dello scontro venne raggiunto nel 1713, con il disconoscimento ufficiale delle centouno proposizioni gianseniste (sulla grazia, sulla morale, sulle regole di penitenza ...) da parte della bolla *Unigenitus* promulgata da Clemente XI, che tuttavia non mise a tacere le numerose resistenze. Anche contro il parere di Luigi XIV,

⁷³⁷ Sulla redazione del testo Maffei non volle anticipare nulla in maniera esplicita ai suoi corrispondenti. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 715-716 (lettera del 10 febbraio 1735 a B. Pellegrini): “Veramente è vergogna, che io niente vi abbia scoperto della ragione che mi tiene a Parigi, e che da nessuno si sa, né si penserebbe. Ve ne dirò una porzione, e sarete poi il primo a sapere il tutto. Null'altro mi tien qui, che l'essermi invaghito di far un'opera. Son 14 mesi che ci lavoro, e l'ho quasi finita. Il motivo che mi ha indotto a farla, non ve lo dirò se non in voce. Il soggetto parimente; ma per ora vi dirò solamente che a voi riuscirà gratissima, e così a molti vostri amici. È di materia sommamente difficile, della quale non sapeva i principii; perché non ci avea pensato mai. Credo d'aver fatto cosa nuova in argomento trattato da milioni di persone. Tutte l'altre mie cose rispetto a questa son niente. Il motivo che mi conduce giustificherà quando lo saprete, tutta la mia condotta [...]”. Si veda anche *ivi*, II, p. 730 (lettera dell'8 settembre 1735 a I. Nogarola Pindemonte): “Verona mi sta nel cuore più che mai. La ragione di questa mia dimora in Parigi [...] è così lontana da tutto quello che altri crederebbe, che nol posso esprimere. Si saprà dentro il venturo anno, perché ora non posso ancora svelarla”.

⁷³⁸ *Ivi*, II, pp. 736-737 (lettera del 14 gennaio 1736 a B. Pellegrini), p. 736. Continua dicendo: “Cominciai credendo di sbrigarmene in sei mesi, ma mi ha costato due anni: non me ne dolgo però, perché col tempo questa fatica non sarà inutile. [...] L'intenzione era di stamparla qui prima della mia partenza; ma la revisione mi ha straziato per sei lunghi mesi; la stampa non importerebbe meno di un anno, ed io non ne posso più, né voglio finir qui la mia vita, molte essendo ancora le traversie, che si possono frapporre, e disturbare. Porterò adunque l'opera in Italia, e ne sarà quel che a Dio piacerà”.

⁷³⁹ Dopo il primo decreto da parte della Sacra Congregazione dell'Indice (1641), seguì nel 1653 la bolla papale *In eminenti* (in cui l'*Augustinus* e il suo autore furono dichiarati eretico); sul giansenismo si vedano M. Marcocchi, *La spiritualità tra giansenismo e quietismo nella Francia del Seicento*, Roma, 1983; G. Martina, *La Chiesa nell'età dell'Assolutismo*, Brescia 1989, in particolare su Jansen pp. 154-156; M. Rosa, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento: dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, 2014 (e precedente bibliografia).

l'arcivescovo di Parigi Noailles, ad esempio, rifiutò di accettare la censura ecclesiastica, appoggiato in ciò dal Parlamento e dalla Sorbona. Del resto solo cinque anni prima aveva ratificato il testo dell'oratoriano Quesnel (*Le Nouveau Testament en françois, avec des reflexions morales su chaque verset*, 4 voll., Paris, A. Pralard, 1692) che sottoscriveva molte delle interpretazioni del Jansen⁷⁴⁰. Questo dunque il *background* entro cui si affaccia negli anni '30 il veronese Maffei, intenzionato a dimostrare la correttezza delle ripetute sanzioni pontificali attraverso una rilettura, in dodici libri, degli antichi Padri della Chiesa, con un'attenzione particolare, ovviamente, per Sant'Agostino. L'obiettivo era quello di conciliare il dogma della grazia con la dottrina del libero arbitrio e questo con la predestinazione, indicando, punto per punto, gli avvallamenti presenti nell'Antico Testamento oltre che nei testi apostolici e patristici⁷⁴¹. Dalla stesura definitiva alla pubblicazione il passo però non fu immediato: come spiega l'autore nel proemio, egli volle sottoporre i contenuti all'approvazione prima di alcuni teologi parigini (Fleury, Thierry) e in seconda battuta, viste le tempistiche lunghe di questi ultimi, della Curia romana (Annibale Albani, cardinale camerlengo). Proprio dal revisore romano giunse tuttavia il veto formale: le argomentazioni esposte nell'opera, contrarie alla scuola tomistica, avrebbero giocatoforza chiamato in causa la Congregazione dell'Indice. Al Maffei veniva velatamente consigliato di individuare un'altra piazza per la stampa, svincolata dalle maglie della censura. Dopo un'indecisione iniziale (aveva infatti guardato a Venezia⁷⁴²), nel 1739 ha inizio l'allestimento tipografico vero e proprio – a spese dell'autore – presso la stamperia vescovile di Trento (suggeritagli dallo stesso Albani); in questo modo il marchese aggirava prudentemente le controversie veronesi sul probabilismo, schierandosi contro il giansenismo. Ne esce un volume *in folio* dall'aspetto dignitoso, dedicato al Re di Sardegna Emanuele III, difensore della religione cattolica che il marchese ebbe modo di conoscere un ventennio innanzi⁷⁴³. Ad impreziosirne l'*incipit* è l'antiporta con l'*Istruzione di Adamo*, disegnata da Giambattista Piazzetta e utilizzata in quegli stessi anni per la nuova edizione del *Paradiso Perduto* del Tumermani (1742) su cui torneremo (**fig. 238**). Sembra verosimile che al tipografo veronese spettasse la proprietà del rame, di cui spiega infatti il contenuto – con intenti “promozionali” – in calce al testo miltoniano del 1740:

Si da pure Notizia anco dell'Edizione in foglio essendo finiti similmente in questa forma di stampare li dodici canti del detto Poema [...]. Il tutto formerà un sol tomo in foglio. Il Frontespicio del quale consiste in un pensiero nobilmente eseguito dal Celebre Sig. Gioan Battista Piazzetta Pittor Veneto, ed è il Padre Eterno ed Adamo che ragionano insieme

⁷⁴⁰ A poco era valsa, in quell'occasione, l'opposizione del papa e il relativo breve *Universi dominici gregis* (1708).

⁷⁴¹ S. Maffei, *Istoria teologica*, cit., pp. IX-XII. Si veda anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 46-54, 190-196; Scipione mira dunque a chiarire meglio il pensiero agostiniano, per contrapporlo con evidenza non solo all'eresia pelagiana, ma anche alla giansenista. Il che gli valse però a sua volta l'accusa di molinismo da parte di Celso Migliavacca il quale, a distanza di più di un lustro, si oppose alle posizioni maffeiiane nelle sue *Animadversiones* (Francoforte [ma Milano?], 1749).

⁷⁴² S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 821-822 (lettera del 29 gennaio 1738 a B. de Rubeis); p. 831 (lettera s.d a B. de Rubeis); p. 833 (lettera del 21 giugno 1738 a B. de Rubeis). Un riassunto sulla vicenda si ha anche nella lettera a Benedetto XIV dell'agosto 1740; *ivi*, II, pp. 974-977 e in S. Maffei, *Istoria teologica*, cit., pp. IX-XII.

⁷⁴³ S. Maffei, *Istoria teologica*, cit., pp. III-IV.

mostrando Adamo riverenza e rispetto: intorno a dette due figure si vede la Terra fiorita con alberi, e da una parte una lingua di mare: di sopra alle dette due figure v'è il Paradiso con Angeli e Cherubini, i quali mostrano ammirazione nel vedere il Padre eterno a parlar con Adamo⁷⁴⁴.

Tale matrice (ovvero, più verosimilmente, il disegno o la stampa già finita) risulta probabilmente una concessione di Giannantonio all'amico Scipione, grazie al quale lui stesso aveva mosso i primi passi nel panorama editoriale scaligero. L'incisione venne messa in relazione da Pedrocco con un disegno a sanguigna di collezione privata romana (già Lugano, collezione Wendland)⁷⁴⁵; relativamente al gruppo dei tre angeli in alto Knox fa invece presente l'esistenza della variante dell'album Kress alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. 1961:12:79), ove l'angelo di destra risulta completamente coperto dal panneggio; di questo esiste per giunta una controprova conservata presso la Biblioteca Reale di Torino, debitamente segnalata da Maxwell White e Sewter (**figg. 238/a-c**). Entrambi i bozzetti si devono intendere preparatori per una tela raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, irrimediabilmente distrutta durante la seconda guerra mondiale (**fig. 238/d**)⁷⁴⁶.

L'opera non ebbe il riscontro sperato dal Maffei, né tantomeno accese particolari polemiche teoriche, fatta eccezione per l'accusa di plagio nei confronti del gesuita René-Joseph de Tournemine (1661-1739) e per le critiche del canonico Migliavacca che generarono approfondimenti sul tema⁷⁴⁷. Niente in confronto ai fragorosi contraccolpi suscitati, di lì a poco, dal saggio *Dell'impiego del danaro* (Verona, G. A. Tumermani, 1744), che toccava delicate

⁷⁴⁴ *Libri Stampati e che si stampano a spese di Giovanni Alberto Tumermani Stampator Veronese* in J. Milton, *Il Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton del quale non si erano pubblicati se non i primi sei Canti. Tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli. Con la vita del Poeta e con le annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison. Aggiunte alcune Osservazioni critiche*, I, Parigi [ma Verona], G. A. Tumermani, 1740, s. n. p.

⁷⁴⁵ F. Pedrocco, *Piazzetta e l'editoria veneziana in Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan Vendramin Calergi, 1983) a cura di R. Pallucchini *et alii*, Venezia, 1983, pp. 195-214, p. 206, cat. 110.

⁷⁴⁶ R. Pallucchini, *Piazzetta*, Milano, 1956, figg. 98 e 192; D. Maxwell White, A. C. Sewter (a cura di), *I disegni di G. B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1969, p. 76, n. 198; A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano, 1982, pp. 102-104, cat. nn. 119, 119b. G. Knox, *G. B. Piazzetta disegnatore*, in *G. B. Piazzetta. Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1983) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983, pp. 13-24, pp. 39-40, cat. 72.

⁷⁴⁷ G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 46-54. L'accusa di plagio sembrerebbe attenuata dalla gran quantità di minute conservate in Biblioteca capitolare. Il primo "attacco" di Celso Migliavacca (che rimane formalmente nell'anonimato) si colloca sette anni dopo l'uscita del testo. Nel 1752, con l'obiettivo di porre fine alla questione, Maffei pubblica il *Giansenismo nuovo dimostrato nelle conseguenze il medesimo, o ancor peggiore del vecchio. Serve per riconferma delle risposte date all'anonimo impugnatore dell'Istoria teologica* (Venezia, G.B. Pasquali). Un tentativo di rivalutazione dello spessore teologico del marchese la si ha, a fine secolo, nell'opera *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* del gesuita Giovanni Andrés (8 voll., Parma, Stamperia reale, 1782-1822), vol. VI, 1799, p. 387: "Ma ciò che, malgrado i clamori e le stolte dicerie de' suoi avversari gli diede un onorifico posto fra' teologi, come l'occupava gloriosamente fra i poeti, i filologi e gli antiquari, fu la dotta e sanata sua storia teologica della grazia, che può prendersi per modello della vera maniera di trattare i punti importanti della teologia; e i diversi opuscoli, alla cui produzione l'obbligarono le opposizioni degli avversari, accrebbero sempre più la sua teologica riputazione; anzi a lui in qualche modo dobbiamo [...] la prima idea di far servire l'antiquaria alla teologia, di che ne diede l'avvertimento e l'esempio nella dedica a Benedetto XIV del *Museo veronese*".

questioni di morale “pratica” e che lo portò a scontrarsi in maniera frontale con due amici di vecchia data: i fratelli Ballerini⁷⁴⁸.

Non fu estraneo al dibattito il piacentino Casto Innocente Ansaldi (1710-1780), domenicano trasferitosi a Brescia nel 1745 dopo un lungo “pellegrinaggio” intellettuale che lo aveva condotto con soste più o meno lunghe prima a Milano, poi ad Alessandria, Cremona, Bologna, Roma, Napoli, Chieti, Venezia, Padova, Vicenza e Verona⁷⁴⁹. Nel 1747 la Stamperia del Seminario ne congeda il *De authenticis sacrarum scripturarum apud SS. Patres lectionibus*, in quarto, con dedica a papa Benedetto XIV. Oltre alla marca dell’officina nel frontespizio (incisa dal Valesi. Cfr. **fig. 60**), riconosciamo solamente un’iniziale calcografica di riuso (**fig. 166**) e una testata anonima – verosimilmente anch’essa opera valesiana – che non si esclude possa essere già stata impiegata in una precedente edizione uscita dalla medesima tipografia (ipotesi tuttavia non verificata) (**fig. 239**).

L’inclinazione alla critica – intesa nel senso etimologico come messa in discussione delle precedenti acquisizioni – condusse in particolare il Ramanzini a promuovere la stampa di alcune opere di autori stranieri, tedeschi e francesi *in primis*. Si pensi, ad esempio, alla gran quantità di edizioni wolffiane uscite dai torchi di San Tommaso tra il 1735 e il 1754, promosse dal medico e matematico veronese Giuseppe Sereri: la *Philosophia rationalis sive logica* (1735 e 1737), la *Cosmologia generalis* (1736), la *Philosophia prima sive Ontologia* (1736), la *Psychologia empirica* (1736), la *Theologia naturalis* (2 voll., 1738), la *Philosophia practica universalis* (2 voll., 1739-1742) fino agli *Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa* (5 voll.,

⁷⁴⁸ *Dell’impiego del danaro* costituisce la risposta maffeiana alle tensioni legate alla circolazione del *Catechismo* del Bellarmino (ed. 1743), spinto nell’iniziativa dai Provveditori del Comune e altri cittadini, portavoce di esigenze laiche. Peraltro, se si pensa che la stessa città di Verona aveva da poco contratto un prestito di sessanta mila ducati con alcuni banchieri genovesi, la posizione del marchese – basata su una distinzione interna alla pratica del prestito ad interesse – diventa in un certo senso apologetica nei confronti della propria patria e dei suoi sistemi amministrativi. Beninteso, argomentò il suo punto di vista attingendo a molteplici fonti (greche, latine, ebraiche e italiane), plagiando forse il testo olandese *De usuris licitis* del Broedersen (pubblicato anch’esso nel ’44) e insistendo quasi più sul valore teologico della questione che su quello economico-commerciale. Nonostante la dedica al pontefice, Benedetto XIV, amico di un tempo, l’opera gli procurò non pochi problemi di censura e scatenò una serie di agguerriti rimpalli editoriali da parte dei Ballerini (cfr. *La dottrina della chiesa cattolica circa l’usura dichiarata, e dimostrata contro le pretese della novella opera intitolata Dell’impiego del danaro libri tre Verona 1744*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso d’Aquino, 1744; II ed. 1745) e del veneziano Daniele Concina (*Usura contractus trini dissertationibus historico-theologicis demonstrata adversus mollioris Ethices Casuistas et Nicolaum Broedersen authore*, Roma, N. e M. Pagliarini, 1746; II ed. 1748). Già nel ’45 gli venne infatti imposto il silenzio dal Provveditore generale in terraferma, con conseguente confisca delle copie a stampa, mentre nel ’46 dovette addirittura subire un forzato esilio presso la villa di Cadalora (tra Cavalcaselle e Colà), ove rimase per ben quattro mesi. Non si dimentichi che il Maffei agli occhi del senato e dell’aristocrazia veneta rappresentava una figura ‘scomoda’, come già il *Consiglio politico* aveva dimostrato (benché allora circolante in forma manoscritta). Solo l’intervento del papa gli permise di ottenere la grazia e rientrare in città. Sulle posizioni moderate del Muselli e del Muratori (che pur difendendo “in privata sede” le convinzioni maffeiane, non si schierarono apertamente) si veda A. Burlini Calapaj, *L’editore veronese della «Filosofia morale»: Gian Francesco Muselli*, cit., pp. 244-245.

⁷⁴⁹ Si veda la ricostruzione di M. Rosa in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 3, 1961, *ad vocem*, pp. 362-365. Come dimostrano alcune lettere dell’epistolario garibottiano, i rapporti tra l’Ansaldi e il Maffei sono per lo più mediati dall’erudito bresciano Gian Maria Mazzucchelli, bibliotecario della Queriniana. Nonostante alcuni punti di tangenza relativi ai medesimi interessi d’antiquaria, i due maturano spiccate divergenze dottrinali: l’Ansaldi era infatti favorevole al Migliavacca nella polemica teologica sulla dottrina agostiniana contro il Maffei, mentre, d’altro canto, quest’ultimo si mostrava ostile all’ordine domenicano, soprattutto dopo la polemica con il Concina sull’usura. Un biennio più tardi il marchese sceglierà strategicamente proprio padre Innocente Ansaldi quale interlocutore dell’*Arte magica dileguata* (ristampata a Verona dal Carattoni nel 1750), in risposta alla posizione del Tartarotti.

1741-1754 e 1746-1754) con relativo *Compendium* (2 voll., 1744)⁷⁵⁰. Salvo quest'ultimo (di cui si dirà oltre), tutti gli altri testi menzionati non presentano illustrazioni, fatta eccezione per la ripetuta vignetta frontespiziale con l'arena, incisa ora dal Bellini ora dal Filosi, già proprietà Targa e usata dal Ramanzini in alternativa alla tradizionale marca. Alla predilezione per Christian Wolff (1679-1754), filosofo illuminista tedesco, Dionigi unisce un certo interesse per la produzione del teologo oratoriano Pierre Le Brun (1661-1729). Non solo infatti dal '35 aveva intrapreso la pubblicazione dell'*Explication littérale historique et dogmatique* – sulla quale torneremo – ma nel 1745 pubblicava inoltre con falso *datum* mantovano la quadripartita *Storia critica delle pratiche superstiziose*. Quasi a suggellare una sintesi dell'intero lavoro, in prefazione all'ultimo volume egli affermava:

Per venire in chiaro della verità ci son due maniere: la si scuopre per via del raziocinio; la si scuopre per via dell'esperienza stratta da' fatti. Soloché la materia permetta di accoppiare l'uno coll'altra, ne risulta un'evidenza totale. [...] Il metodo si è questo, che il P. le Brun si è formato nell'Opera succitata: relativamente alla natura de' fatti disaminati da lui, è il Filosofo, è il Teologo, è il Fisico quegli, che pronunzia le decisioni⁷⁵¹.

Il testo, tradotto da frate Zannino Marsecco (a partire dalla seconda edizione francese, pubblicata a Parigi tra il 1732 e il 1737 dalla vedova Delaulne) acquista nella città atesina un formato *in folio* di gran lunga più maestoso rispetto alla modesta mole delle precedenti composizioni, in dodicesimo (2 voll., Rouen, G. Behourt, 1702; 4 voll., Parigi, F. Delaulne, 1732-1737) e in ottavo (4 voll., Amsterdam, J. F. Bernard, 1733-1736). Colpisce l'antiporta di lucreziana memoria, raffigurante, secondo le coordinate iconografiche ripiane, *Il Trionfo della Religione sulla Superstizione*⁷⁵²; a chiarirne il significato la citazione dal *De Rerum natura* (I, v. 101): "*Tantum religio potunt suadere malorum*" (ove il termine "*religio*" è usato con accezione negativa, come manifestazione ottusa di credenze popolari). La composizione è desunta tale e

⁷⁵⁰ Si aggiunga inoltre l'edizione curata da padre Tommaso Gondisalvo Carattini, *Philosophica Christiani Wolfii mathematicum ac philosophiae in academia Marburgensi professoris p. aliorumque recentiorum Du-Vigierii praesertim, et Leybnitzii de origine, et praesistentia animarum theologice discussa atque excussa sententia*, edita a Verona nel 1738 "*typis Dominici Pajelae Bibliopolae apud Sanctum Thomam*". Fu dunque tale Domenico Pajella – libraio di cui al momento null'altro si conosce – a fungere da editore.

Interessanti spunti di approfondimento sul legame tra la Repubblica veneta e i personaggi più in vista del dibattito matematico-filosofico europeo si ha in F. L. Marcolungo, *Matthias Johann von der Schulenburg e l'edizione veronese della Cosmologia generalis (1736) di Christian Wolff*, in *Matthias e Werner von der Schulenburg. La dimensione europea di due aristocratici tedeschi*, cit., pp. 157-170. Il Sereri (1698-1740), editore dei testi menzionati era in contatto con Giovanni Poleni, professore dello *Studium* patavino, a sua volta in rapporto con grandi nomi del mondo scientifico, come Leibnitz (che lo nominò socio corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Berlino fin dal 1715) e lo stesso Wolff. Sulla corrispondenza col Poleni si veda in particolare D. von Wille, *La fortuna delle opere di Christian Wolff in Italia nella prima metà del Settecento: la prima edizione veronese degli Opera latina*, in "Rivista di storia della filosofia", 50, 1995, pp. 369-400.

⁷⁵¹ P. Le Brun, *Storia critica delle pratiche superstiziose, che hanno sedotto i popoli, ed imbrogliato i dotti...*, Verona, D. Ramanzini, vol. IV, 1745, P. IV. Sul *datum* e relativa fede (concessa già nel 1742) si veda P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., p. 50, n. 46 (cfr. ASVe, *Riformatori*, f. 340, f. II, n. 144 e f. 335, terminazione del 15 gennaio 1741).

⁷⁵² C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 522 ('Religione'): "Tenga nella destra mano un libro, et una Croce, con la sinistra una fiamma di fuoco [...]. Il libro ne dà ad intendere le Divine Scritture, rivelazioni, e tradizioni, delle quali viene formata negli animi la Religione. Il fuoco significa la divozione della pura, e sincera nostra mente, tendente verso Dio, il che è proprio della Religione". *Ivi*, p. 614 ('Superstitione'): "Una Vecchia, che tenga in testa una Civetta, alli piedi un Gufo da una banda, dall'altra una Cornacchia, [...]. Nella mano sinistra abbia una candela accesa, e sotto il medesimo braccio una Lepre [...]"

quale – ma in controparte – dall’originale parigina del ’32, delineata da Noël-Nicolas Coypel (Parigi, 1690-1734) e incisa da un giovanissimo Charles-Nicolas Cochin (Parigi, 1715-1790) (**figg. 240-240/a**). Lo stile dell’anonimo intagliatore scaligero potrebbe rimandare, a parere della scrivente, a un altrettanto acerbo Domenico Cagnoni. Al medesimo, allora venticinquenne, potrebbero essere ascritte anche le tavole degli altri volumi, copiate dall’originale francese e riadattate da semplici vignette a illustrazioni a piena pagina. Del secondo tomo si vedano infatti le figure **241** e **242**, rappresentanti la cosiddetta “pruova dell’acqua fredda”⁷⁵³, presenti sin dal testo uscito a Rouen nel 1702; la prima immagine in particolare risultava addirittura “duplicata”: oltre ad essere inserita – anonima – nel testo, appariva pure in antiporta, sottoscritta da Sebastian Le Clerc e Pierre-François Giffart (**fig. 241/b**); trent’anni più tardi la scena viene scolpita invece dall’esordiente Jacques De Favanne (1716-1770) che firma anche l’altra vignetta con lo stesso soggetto (**fig. 242/a**). Rispetto al tracciato illustrativo del ’32, l’unica divergenza sembra costituita dalla **figura 243**, relativa alla questione “dell’origine e de’ progressi dell’uso della bachetta presso tutte le Nazioni”, cioè della pratica raddomantica. La tavola del De Favanne raffigurante un giovane in redingote maneggiare il ramo biforcuto viene infatti qui curiosamente sostituita dall’immagine di un fanciullo vestito all’antica, mentre viene riprodotta inalterata quella a corredo del terzo tomo (**fig. 244**).

Nel ’49 Giambattista Biancolini apre la serie delle *Notizie storiche delle chiese di Verona*, che proseguirà sino al 1771, articolandosi in otto volumi (nove tomi) totali, i primi quattro affidati ai torchi di Alessandro Scolari (1749-1752), i restanti ad Agostino Carattoni (1761-1771). Pur nella consapevolezza di un sostanziale dislivello qualitativo, appare tuttavia significativo che l’opera veda la luce in concomitanza con le monumentali pubblicazioni del veneziano Flaminio Corner (1693-1778), considerato il padre della storia ecclesiastica locale e futuro membro di spicco dell’Accademia dei Concordi, istituita in laguna solo 1760 per volontà di Flaminio Annibaldi⁷⁵⁴. Si pensi infatti alle *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, pubblicate con unica data frontespiziale 1749, benché siano uscite in tredici parti, tra il ’49 e il ’54, per i torchi del Pasquali (13 voll., Venezia, G.B. Pasquali, 1749 [ma 1749-1754]), corredate inoltre dai *Supplementa ad Ecclesias Venetas et Torcellanas* (Venezia, G.B. Pasquali, 1749 [ma 1753])⁷⁵⁵. L’impostazione, a livello teorico, era molto simile, basata cioè sulla volontà di integrare generiche informazioni di carattere locale ed ecclesiastico con inedite conoscenze d’archivio, da analizzare anche con uno sguardo più ampio, di natura storica *in primis*; il che, se riuscì magnificamente al Corner, non ebbe altrettanta

⁷⁵³ P. Le Brun, *Storia critica delle pratiche superstiziose*, cit., II, p. 63: “Praticavasi la pruova dell’acqua fredda in questo modo. Si spogliava un uomo affatto ignudo; legavagli il piede destro colla mano manca, e il manco piede colla destra mano, perchei non potesse muoversi; e tendendolo per una fune, il si lanciava nell’acqua. Se quest’uomo si sommergeva, come naturalmente succede di uno, che sia legato in maniera da non poter usare di movimento veruno, era riconosciuto innocente; ma era reputato colpevole, se restavasene a galla, senza poter affondarsi”.

⁷⁵⁴ P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 29, 1983, *ad vocem*, pp. 191-193 (e relativa bibliografia)

⁷⁵⁵ Visto il successo della poderosa edizione in latino, nel 1758 il Corner affidò ai torchi padovani del Manfrè il riassunto italiano: *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*.

fortuna per il terrafermano. Contro lo scrittore veronese – autodidatta in quanto a studi storici e già responsabile di un’edizione critica della cronaca di Pier Zagata, uscita tra il 1745 e il 1749 – si erano già scagliati fieramente i rappresentanti del mondo accademico scaligero, al seguito del marchese Maffei il quale lo definiva, senza mezzi termini, un “uomo di fontico, che non ha letteratura alcuna, che si fa dare or da uno, or da un altro pezzi etc. che usa furberie grandi per farsi nominare qua e là, ma a Verona è pienamente in ridicolo”⁷⁵⁶. Riguardo all’accusa – fondata – di appropriazione indebita di informazioni raccolte da terzi, basta semplicemente pensare all’utilizzo che il Biancolini fece dell’ingente quantità di materiale manoscritto di pertinenza Perini, confluito dopo la sua morte (occorsa nel ’31, come già detto) nel monastero di San Zeno e oggi consultabile presso la Biblioteca civica veronese⁷⁵⁷. Un doppio motivo di ostilità sembrerebbe dunque animare il rapporto del nobile erudito nei confronti dell’appassionato mercante: non solo dunque una latente avversione per l’ingegnere cui aveva affidato il progetto della Fiera – salvo poi invalidarne i contributi – ma anche una personale rivalità verso l’autore di un testo di così ampio respiro, ancorché non privo errori e approssimazioni al suo interno, paragonabile per certi versi all’impresa della *Verona Illustrata*. Chiaramente l’impianto peritestuale è di gran lunga più modesto, nonostante gli appoggi del vescovo Bragadino – fino al 1752, data del quarto volume – del marchese Jacopo Muselli (voll. V.1 e V.2, Carattoni, 1761-62), del patrizio veneto Andrea Giovanelli (vol. VI, Carattoni, 1765), del vicepodestà di Verona Marco Zeno (vol. VII, Carattoni, 1766) e del vescovo scaligero Niccolò Antonio Giustiniani (vol. VIII, Carattoni, 1771). Solo il “terzetto” iniziale, uscito dai torchi Scolari, consta infatti di qualche tavola illustrata, per lo più anonima e di modesta fattura (si vedano a titolo esemplificativo le **figg. 245-250**). Fa eccezione solamente la riproduzione calcografica del rosone di San Zeno, delineato da Adriano Cristofali e intagliato da Giovanni Urbani, sulla base di un connubio professionale specializzato in elementi architettonici (**fig. 251**). I due avevano già dato prova di buona sintonia nell’allestimento delle illustrazioni alla *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata* ampliata dal medesimo Biancolini (pubblicata dall’amico

⁷⁵⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., pp. 1307-1311 (lettera del 24 maggio 1751 ad A. F. Zaccaria), p. 1309. L’opera più discussa del Biancolini fu la *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata ampliata e supplita, annessovi un Trattato della moneta antica veronese*, 2 voll., Verona, D. Ramanzini, 1745-1747 (e relativi *Supplementi*, Verona, D. Ramanzini, 1749). In seguito alla pubblicazione del primo volume usciva infatti un libello anonimo – ma in realtà scritto dal conte Becelli – contro la scienza dei dilettanti, in cui si affermava con forza che gli studi storici e letterari spettavano ai soli nobili e dovevano essere invece interdetti ai mercanti (*Ragionamento degli Accademici meccanici esposto dal sottomeccanico [...] sopra un libro intitolato: Cronica della città di Verona*, Verona, G. A. Tumermani, 1746). Sul Biancolini (1697-1680) si veda A. Petrucci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit. vol. 10, 1998, *ad vocem*, pp. 243-244.

⁷⁵⁷ I documenti su chiese e monasteri veronesi raccolti dal Perini prima del 1731 (con l’obiettivo di confluire in una monumentale pubblicazione) sono conservati in BCVR, bb. 22-28. Il Simeoni notava come già per la *Storia delle monache di San Silvestro* (Padova, Stamperia del Seminario, presso G. Manfrè, 1720) il Biancolini avesse attinto alle informazioni del Perini, quando quest’ultimo ancora era vivo e attivo sul fronte degli studi ecclesiastici. L. Simeoni, *Rapporti tra le opere dei due eruditi veronesi Ludovico Perini e G.B. Biancolini*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, LXXXVIII, 1928-29, parte II, pp. 1033-48; A. Niero, *L’erudizione storico-ecclesiastica*, cit., pp. 111-112; N. Zanolli Gemi, *Scipione Maffei e la fiera di Campo Marzio a Verona*, cit., p. 584-585.

Dionigi, “Stampatore a S. Tomio” tra il 1745 e il 1749) (**figg. 252-254**)⁷⁵⁸ e continueranno a palesarla anche a distanza di un decennio circa, come dimostra la tavola di accompagnamento all’*Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei detta nella cattedrale di Verona dal marchese Marc’Antonio Pindemonte* (Ramanzini, 1755) raffigurante il catafalco approntato per l’occasione (cfr. **fig. 551**). Non si esclude peraltro che a fungere da “collante” tra l’intagliatore e l’“Architetto et Ingegnere della Magnifica Città di Verona” – come si firmava talvolta il Cristofali – possa essere stato proprio il tipografo.

Nell’anno in cui quest’ultimo licenziava l’*Anti-Lucrezio* del Polignac (1752), su cui torneremo, divulgava anche la terza edizione della *Spiegazione letterale, storica e dogmatica delle preci e delle cerimonie della messa*, scritta dal teologo e filosofo Pierre Le Brun e uscita in quattro corposi volumi a Parigi tra il 1716 e il 1726 (per i torchi di F. Delaulne). I primi due allestimenti ramanziniani sono per lo più sovrapponibili in quanto a date, giacché risalgono rispettivamente al 1735-1742 e al 1737-1743⁷⁵⁹; è però con la nuova stampa del 1752 (avvantaggiata dalla consapevolezza di un buon consenso da parte del pubblico) che il tipografo mostra di curare maggiormente la presentazione “visiva” dell’opera, a partire dall’antiporta incisa dal Cunego raffigurante lo svolgimento del sacro officio in contemporanea ad alcune epifanie dogmatiche, accompagnate dal passo chiarificatore desunto dal *De civitate Dei* di Sant’Agostino (libro X, cap. VI) (**fig. 255**). Il primo volume è corredato inoltre di due matrici incise da Andrea Voltolin, disposte all’interno del testo a titolo esplicativo (**figg. 256-257**). La sua figura rimane tutt’oggi priva di contorni definiti e ancor più enigmatica per via dell’omonimia con quell’Andrea Voltolini pittore, vissuto un cinquantennio innanzi (Verona, 1634 c.-1709)⁷⁶⁰. Se il primo tomo si può considerare tutto sommato “originale” da un punto di vista compositivo (dotato cioè di apporti calcografici inediti), con il secondo scorgiamo invece il riutilizzo di rami presenti già nella prima tiratura: si tratta soprattutto di piccole immagini anonime, fatta eccezione per una vignetta siglata *G.F.S.*, riconducibile al bulino di Giuseppe Filosi (**fig. 258**), raffigurante nella parte alta la “traslazione del Santo Patriarca Niceforo morto nel

⁷⁵⁸ Le tavole *in folio* (ripiegate per l’edizione in quarto) verranno utilizzate dallo stesso editore nel 1757 per la serie *Dei vescovi e governatori di Verona dissertazioni due di Giambattista Biancolini all’illustrissimo Signor Ottolino Ottolini gentiluomo veronese, co: di Custozza*. L’opera predispone una serie aggiornata di vescovi e governatori alternatisi nella città scaligera, con alcune considerazioni finali di diverso argomento (la storia dell’anfiteatro veronese, Velo di Classe, San Zenone ...). La ricorrenza di stampatore e autore lascia aperto il dubbio su chi fosse il reale proprietario delle lastre di rame. Sul rapporto d’amicizia che legava il Biancolini al Ramanzini (che si accollò quasi tutti testi da lui redatti). Sulla vocazione disegnativa del Cristofali si veda M. Bolla, *Adriano Cristofali e lo studio delle antichità veronesi*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, Atti del Convegno (Mozzecane, villa Vecelli Cavriani 18-19 marzo 2005), a cura di L. Camerlengo, I. Chignola, D. Zumiani, Mozzecane (VR), 2007, pp. 51-63.

⁷⁵⁹ La prima edizione, in quarto, si presenta piuttosto scarna in quanto a illustrazioni calcografiche; l’opera è dotata infatti di cornici, iniziali e finali xilografiche e di qualche piccolo rame calcografico (per lo più anonimo, come nel caso del vol. II). La prima e la seconda edizione differiscono per i tomi I e II, mentre sembrano coincidere a partire dal III.

⁷⁶⁰ Un sintetico profilo biografico del Voltolini spetta L. Giffi in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell’età barocca*, cit., pp. 235-238. Sulla questione si rimanda al profilo biografico in appendice.

828”, in basso “la Esaltazione di S. Croce”⁷⁶¹. Anche per il terzo lo stampatore/editore attinge al repertorio calcografico del 1740, presentando alcune tavole con sigla *Aen. Arn. del.*; tali iniziali sembrano ricondursi all’apporto del conte vicentino Enea Arnaldi (1716-1794), architetto d’impostazione palladiana e accademico olimpico (**figg. 259-261**)⁷⁶². Il collegamento con il panorama editoriale veronese risulta tuttavia ancora da definirsi; la partecipazione all’opera ramanziniana anticiperebbe però i contatti con il *milieu* scaligero, solitamente ancorati al 1749 quando redasse il suo primo trattato di architettura teatrale – rimasto manoscritto fino al 1762⁷⁶³ – in concomitanza con le polemiche per la riedificazione del Filarmonico bibienesco distrutto dall’incendio.

Come anticipato, nel medesimo periodo si registra inoltre un diffuso interesse nei confronti del testo scritto dal vescovo e diplomatico francese Melchior de Polignac (1661-1741) contro la filosofia atomistica anti-aristotelica professata nel I sec. a. C. da Tito Lucrezio Caro. L’elaborato dell’ecclesiastico in realtà era rimasto incompiuto, ma conobbe una prima – postuma – pubblicazione nel 1747, curata dall’abate Charles d’Orléans de Rothelin e dal Professor Charles Lebeau (2 voll., Parigi, H.L. e J. Guerin)⁷⁶⁴. Tra il 1751 e il 1752 l’opera giunse a solcare il mercato scaligero grazie alle contemporanee iniziative del Carattoni e del Ramanzini; la doppia operazione editoriale che in altri casi avrebbe generato problematiche tanto nella gestione delle licenze da parte dei Riformatori quanto nel rivendicato commercio “esclusivo” dei tipografi-librai fu in quest’occasione aggirata dalla sostanziale diversità delle singole traduzioni, realizzate rispettivamente da Francesco Maria Ricci, benedettino, e Giampietro Bergantini, teatino⁷⁶⁵. La versione del Seminario, dedicata al vescovo di Brescia, vanta addirittura tre ritratti a piena pagina: il De Polignac di Domenico Cunego, il Querini di Francesco Zucchi (già dipinto dallo Scalvini) e il Ricci di Andrea Bolzoni (su idea pittorica dal Gavirati) (**figg. 262-264**). Il primo pare richiamare coscientemente, nell’impostazione generale dell’ovale su basamento iscritto, l’analoga tavola d’antiporta del volume parigino, frutto della collaborazione tra il pittore di origine catalana Hyacinthe Rigaud (1659-1743) e il più giovane incisore francese Jean Daullé (1703-1763). Tuttavia, i lineamenti del volto sembrano rifarsi in maniera più esplicita all’iconografia abbracciata tanto nel ritratto intagliato da Rocco Pozzi per la serie della

⁷⁶¹ P. Le Brun, *Spiegazione della messa che contiene le dissertazioni storiche e dogmatiche sopra le liturgie di tutte le chiese del mondo cristiano [...] tradotta in italiano da D. Anton Maria Donado*, Verona, D. Ramanzini, II, 1752, p. 216.

⁷⁶² Sull’Arnaldi F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni quarta edizione*, Bassano, Stamperia Remondini, II, 1785, p. 292; per una ricostruzione più recente si vedano E. Povoledo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 4, 1962, *ad vocem*, pp. 245-247 e M. Brusatin, *Enea Arnaldi*, in *Illuminismo e architettura del ‘700 veneto*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Palazzo del Monte, 31 agosto - 9 novembre 1969) a cura di M. Brusatin, Treviso, 1969, pp. 153-154.

⁷⁶³ E. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi, all'uso moderno accomodato dal conte Enea Arnaldi accademico olimpico. Con due discorsi, l'uno che versa intorno a' teatri in generale, riguardo solo al coperto della scena esteriore; l'altro intorno al soffitto di quella del teatro Olimpico di Vicenza opera dell'insigne Andrea Palladio*, Vicenza, A. Veronese, 1762.

⁷⁶⁴ In merito si veda C. A. Fusil, *L'anti-Lucrèce du cardinal de Polignac: contribution à l'étude de la pensée philosophique et scientifique dans le premier tiers du XVIIIe siècle*, Paris, 1917.

⁷⁶⁵ Sulla questione della doppia concessione da parte dei Riformatori si è già discusso al capitolo 2.1.2. Ciascuno dei due testi è inoltre indirizzato a precisi e distinti dedicatari: Angelo Maria Querini e Giovanni Emo.

Calcografia Camerale dedicata ai cardinali dell'Urbe (ancorabile al terzo-quinto decennio⁷⁶⁶) quanto nel testo a pastello di Rosalba Carriera, realizzato con ogni probabilità nel 1732, quando il de Polignac si trovava a Venezia⁷⁶⁷ (**figg. 262/a-c**). Le altre due illustrazioni del volume fanno pensare a un coinvolgimento più o meno diretto degli stessi soggetti raffigurati; fatta eccezione per lo Zucchi il cui bacino operativo copriva l'intera estensione territoriale veneziana, gli interventi dello Scalvini, del Gavirati e del Bolzoni si giustificano infatti in virtù di una certa "confidenza" professionale con gli effigiati. Pietro Scalvini (Brescia, 1718-1792) ad esempio, attivo nella cerchia queriniana, aveva congedato già attorno al 1746 un ritratto del vescovo di Brescia, oggi conservato presso il Seminario Vescovile della città (**figg. 263-263/a**). Proprio quest'ultimo di lì a poco venne preso a modello dall'intagliatore veneziano, in contropagina alla dedicatoria delle *Lettere famigliari di Jacopo Bonfadio* (Brescia, J. Turlini, 1746), prima di passare alla declinazione carattoniana; l'ovato poggia su un finto supporto marmoreo decorato con motivi *rocaille* – tipici del pittore – che incorniciano una medaglia raffigurante le virtù di *Beneficenza, Religione e Scienza*, realmente coniata nel '47 dall'Hamerani (**fig. 263/b**)⁷⁶⁸. Quasi certamente il proprietario della matrice fu il medesimo Querini che, concedendo nel '51 la "tiratura" veronese, contribuì ad esentare lo stampatore delle spese calcografiche⁷⁶⁹. Meno evidente è invece l'eventuale riuso della lastra delineata dal Gavirati e incisa dal Bolzoni; l'orientamento emiliano nella scelta degli artisti è chiaro indice del personale apporto di Francesco Maria Ricci, abate benedettino responsabile della traduzione, romano di nascita ma di stanza a Ferrara, città in cui operavano, per l'appunto, sia Antonio Gavirati (originario di Cesena) che Andrea Bolzoni. Questi delineò e scolpì l'effigie dell'ecclesiastico basandosi verosimilmente su un dipinto esistente, ad oggi purtroppo non individuato; il soggetto siede in uno studiolo la cui cortina, aperta, lascia intravedere la ricca biblioteca. Grazie alla nitidezza dei caratteri sul dorso, tra i numerosi volumi dello sfondo emerge proprio l'*Anti-Lucrezio T. II* che fa da *pendant* al tomo I esibito, in primo piano, dallo stesso Ricci (**fig. 264**). Sulle dinamiche di

⁷⁶⁶ La serie dei cardinali copre un periodo molto esteso, dalla metà del Seicento al 1868; per quanto concerne la datazione del ritratto va detto che l'indicazione sotto il *cursus honorum* "Obijt die 20 Novembris 1741" potrebbe essere stata aggiunta in un secondo momento (come dimostrerebbe il carattere ridotto rispetto al *font* sovrastante) e non fungere necessariamente da *terminus post quem*. La realizzazione della tavola, delineata e incisa dal medesimo Pozzi potrebbe ascriversi dunque anche prima del quinto decennio. Sulla serie della Calcografia Camerale si veda S. De Crescenzo, A. Diotalle, *Le «Effigies Nomina et Cognomina S.R.E. Cardinalium» nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, 2008.

⁷⁶⁷ Sulla pittrice si consulti G. Gatto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, *ad vocem*, pp. 745-749. Un'approfondita analisi storica e conservativa del ritratto in analisi si ha con A. Perissa Torrini, *Il Ritratto del cardinale Melchiorre de Polignac delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Problematiche di restauro*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26-28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Venezia, 2009, pp. 379-387.

⁷⁶⁸ P. V. Begni Redona in *Iconografia e immagini queriniane*, cit., pp. 88-102, con particolare attenzione a p. 92, cat. n. 94, pp. 80-81, cat. n. 71.

⁷⁶⁹ Sullo Scalvini si vedano E. M. Guzzo, *Arte e restauri a S. Bartolomeo: appunti su Pietro Scalvini e la pittura del Settecento in Valtrompia*, in *Il santuario di S. Bartolomeo a Magno di Gardone V.T.: storia, arte, restauri*, Catalogo della mostra (Magno di Gardone Val Trompia, 1986) a cura di E. M. Guzzo, C. Sabatti, Brescia, 1986, pp. 33-95; id., *Pietro Scalvini (1718-1792) pittore*, in A. Mazza (a cura di), *I grandi di Brescia*, 2 voll., Brescia, 1992-1994, vol. II, 1994, pp. 167-179. *Giornate di studi su Pietro Scalvini: pittore del Settecento bresciano*, Atti del Convegno (Brescia, Biblioteca Comunale "Renzo Frusca" di Castenedolo, 26 e 29 marzo 2008) a cura di R. Bartoletti, Montichiari (BS), 2008 (con una *summa* della bibliografia precedente).

committenza del dipinto originale nulla sappiamo, come del resto poco si conosce del percorso artistico e professionale del cesenate trapiantato a Ferrara, trascurato sia dalle *Vite dei pittori ferraresi* del Baruffaldi, sia dal monumentale *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi* del Cittadella (apparso in quattro tomi tra il 1782 e il 1783). Alcune guide storico-artistiche ne ricordano semplicemente il passaggio, testimoniato da una serie di tele di media qualità disseminate in locali edifici come l'oratorio Bonaccossa, la confraternita di S. Nicola, le chiese di S. Domenico, S. Maria dei Servi, S. Girolamo, S. Simone e Giuda, S. Luca, Sant'Uffizio e anche S. Benedetto, dove forse ebbe modo di conoscere l'ecclesiastico romano⁷⁷⁰. Maggiori informazioni si possiedono invece in merito al Bolzoni (Ferrara, 1689-1760): appresa la tecnica dell'intaglio prima sotto l'egida dello zio paterno Francesco, proprietario di una piccola stamperia, poi attraverso gli insegnamenti del pittore Giacomo Parolini (1663-1733), la sua carriera non si limitò ai confini cittadini, ma si sviluppò seguendo coordinate di più ampio respiro che lo portarono a collaborare con tipografi di numerosi altri centri editoriali, emiliani e non. Oltre alle vicine Faenza (dove lavora per Carlantonio Maranti e Gioseffantonio Archi), Bologna (per Clemente Sassi, Lelio Dalla Volpe), Parma (per Giambattista Bodoni) e Modena (per Bartolomeo Soliani), la sua abilità col bulino fu infatti richiesta anche ad Arezzo (da Michele Bellotti), a Mantova (dalla Stamperia san Benedetto) e, più in generale, nel Veneto ove operò nelle tre città culturalmente più vivaci: Venezia, Padova e Verona⁷⁷¹. Non si esclude che a

⁷⁷⁰ Si veda C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, G. Rinaldi, 1770, pp. 52, 66, 73, 134, 153, 178, 183, 203. Si veda anche G. A. Scalabrini, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all'istoria sacra della suddetta città. Dedicate al nobil uomo il signor conte Francesco Greco*, Ferrara, C. Coatti, 1773, pp. 73, 91-92, 107, 158, 207. Sul Gavirati si veda anche il più recente contributo di L. Scardino, *Appunti su Antonio Gavirati pittore cesenate nel Settecento ferrarese*, in "Romagna arte e storia", 82, 2008, pp. 81-91 (con bibliografia).

⁷⁷¹ Le fonti riportano notizie di viaggi a Modena (1718), Ravenna, Loreto, Foligno, Assisi, Perugia, Cortona, Firenze, Faenza, Forlì (1730), a Mantova (1734), a Roma (1737), a Padova, Venezia e Bologna. Dal manoscritto con il *Ristretto della vita di Andrea Bolzoni* conservato presso la Civica Biblioteca Ariostea di Ferrara (coll: Classe I 170 n. 7) si apprende che l'incisore svariate volte aveva rifiutato d'intraprendere viaggi più lunghi e professionalmente impegnativi (in Francia, a Roma e a Venezia) per poter accudire l'anziano zio Francesco, morto nel 1728. Nel capoluogo lagunare egli intrecciò prolifici rapporti sin dal 1720 quando fornì il ritratto di Filippo del Torre in apertura alla *Vita* a lui dedicata dall'abate Lioni, edita per i torchi di Giovanni Gabriele Hertz e riutilizzata dallo stesso nel *Giornale de' Letterati* (Venezia, 1722, t. XXXIII, p. II). È però soprattutto nel quinto decennio che la sua presenza nel territorio della Serenissima si fece più frequente; per Giovanni Battista Recurti congedò il ritratto da premettere alla *Vita di San Vincenzo de' Paoli* (1740), mentre per la ristampa in folio della *Bibliotheca scriptorum [...] Capuccinorum* del Coleti (1747) incise e firmò l'antiporta (con data 1745), ideata dal bolognese Ottavio Toselli. Ne *Il limbo di Engildo Eleusiano* – pseudonimo di Giovanni Girolamo Agnelli – tradusse su rame un dipinto del Garofalo (1748); predispose inoltre la vignetta frontespiziale del *De nummis Ravennatibus dissertatio* del Pinzi (G.B. Pasquali, 1750). Le collaborazioni padovane e veronesi, anch'esse concentrate a metà secolo benché più sporadiche, sono altrettanto interessanti. Nel 1749 lavora infatti a fianco di Francesco Pellegrini (1707-1799), suo conterraneo, per la vignetta calcografica del *Demetrio*, tragedia di Alfonso Varano da Camerino (Padova, Stamperia del Seminario) assieme alla coppia Ghedini-Zucchi, incaricata di realizzarne l'antiporta; entrambi i rami verranno in seguito riutilizzati a Venezia dal Valvasense per l'edizione del *Giovanni di Giscala*, del medesimo autore (1754). È curioso come proprio lo Zucchi sarà incaricato dell'esecuzione di un secondo ritratto del Ricci in antiporta all'edizione Carattoni del '67, delineato ancora una volta da quel Ghedini ferrarese (allievo del Parolini) che già aveva incontrato in occasione del testo padovano ove anche Bolzoni venne coinvolto. Che i due ferraresi (anzi tre, sommando il Pellegrini) si conoscessero personalmente, tanto da condividere "agganci" professionali, è abbastanza probabile. Per una ricostruzione esaustiva della biografia del Bolzoni si rimanda alla seguente bibliografia: G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, cit., I, 1771, pp. 148-149; J. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, cit., p. 86; C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro. Con in fine una nota*

orientarlo verso i domini marciali possa essere stato il suo stesso maestro Parolini il quale a più riprese si condusse nella capitale e nel territorio circostante. A Verona in particolare, aveva partecipato alla decorazione della chiesa di San Sebastiano con l'affresco centrale del *Santo in gloria*⁷⁷².

Tornando sul solco del duplice progetto editoriale, va detto che la “versione” ramanziniana dell'*Anti-Lucrezio* appare assai più modesta, pur non rinunciando a un'antiporta con doppio ritratto, firmata unicamente dallo Zucchi; entro due tondi ritroviamo infatti, nella medesima tavola, l'effigie del Polignac (ripresa, in controparte, dalla citata edizione francese del '47; cfr. **fig. 262/a**) e quella del dedicatario Giovanni Emo (**fig. 265**). Al di là della presenza o meno di illustrazioni calcografiche, preme nondimeno considerare il fatto che nella città atesina vi fossero ben due traduzioni della medesima opera, parallele ma al contempo indipendenti l'una dall'altra, quando invece nella vicina Venezia il testo, stampato in lingua originale già nel '49 dal Pasquali, non dovette avere grande seguito tanto che a tale “*editio prima veneta*” – così come veniva presentata nel frontespizio – non ne seguirono altre. Considerate le connessioni tra il poeta latino – che era riuscito a passare indenne alle maglie della censura fino almeno al 1718, anno in cui fu inserito nell'*Index* – e le nuove spinte scientifiche dal sapore anti-aristotelico in chiave cartesiana o newtoniana, la fortuna dei due tomi in questione la dice lunga sulle resistenze conservatrici d'ambito religioso, a Verona così ben radicato. L'autore francese polemizzava infatti contro il materialismo del pensiero epicureo (di cui Lucrezio fu illustre portavoce), tacciato d'essere il *punctum originis* di una progressiva corruzione morale giunta ormai al suo apice e sostenuta da alcuni “nuovi” filosofi tra cui, soprattutto, Pierre Bayle. Cercò a tal fine di confutarne i principi – come la dottrina degli atomi (libri II-III) e del movimento (IV) –

esatta delle più celebri Pitture delle Chiese di Ferrara, 4 voll., Ferrara, 1782-1783, vol. IV, 1783, pp. 295-304; K. H. Heineken, *Dictionnaire des artistes*, cit., vol. III, 1789, p. 126; L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali. Compilato dalle storie, e da manoscritti originali da Luigi Ughi ferrarese*, 2 voll., Ferrara 1804, vol. I, p. 70; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. IV, 1820, p. 157; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, cit., vol. II, 1835, p. 26; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Ferrara, 1844-1846, vol. II, 1846, pp. 372-377; L. N. Cittadella, *Istruzioni al pittor cristiano. Ristretto dell'opera latina di Fra Giovanni Interian de Ayala fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo*, Ferrara, 1854, p. 317; id. *Notizie relative a Ferrara per la maggiorparte inedite ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella*, Ferrara, 1864, p. 221, 442, 672, 680; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. I, 1854, parte I, p. 437; G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855, p. 85; P. A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, 2 voll., Piacenza, 1930, vol. I, pp. 112-113; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, cit., vol. I, 1948, p. 751; G. Bargellesi, *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo, 1955, pp. 134-135; M. Lanckorońska, *Die Venezianische Buchgraphik des XVIII. Jahrhunderts*, Hamburg, 1950, p. 44 nn. 258-259; G. Bargellesi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 11, *ad vocem*, pp. 367-368; R. Varese (a cura di), *Anonimo sec. XVIII, 'Ristretto della vita e successi di Andrea Bolzoni'*, in “Musei ferraresi”, III, 1973, pp. 264-272; id., *Andrea Bolzoni: cronaca, storia, utopia in Giuseppe Antenore Scalabrini e l'erudizione ferrarese nel '700*, Atti del Convegno nazionale (Ferrara, 14-16 aprile 1978) a cura dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, 2 voll., Ferrara, 1979, pp. 245-264; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, cit., p. 63; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, vol. IV, p. 258.

⁷⁷² G. B. Da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona, 1820-1821, vol. I, 1820, p. 207; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, cit., vol. III, p. 103; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, cit., vol. II, p. 323. Fu peraltro il medesimo Baruffaldi a farsi tramite per la sua ammissione allo studio del Parolini. Cfr. R. Varese (a cura di), *Anonimo sec. XVIII, 'Ristretto della vita e successi di Andrea Bolzoni'*, cit., p. 267.

dimostrando altresì che molte considerazioni fisico-poetiche lucreziane, laiche all'apparenza, potessero essere in realtà utilizzate come valide prove dell'esistenza di Dio (si pensi alla posizione sull'anima umana, sull'ordine del regno animale, sul rinnovamento delle specie di cui tratta ai libri V, VI, VII)⁷⁷³. L'obiettivo del De Polignac (e di molti altri eruditi che ne lessero, condividendola, l'opera in traduzione) seguiva dunque una direzione opposta rispetto a quanti andavano invece attualizzando l'apporto scientifico del *De Rerum Natura*, ascrivendo Lucrezio nel *pantheon* della scienza sperimentale, non senza complicazioni di ordine formale e culturale⁷⁷⁴. Si pensi solo alla discussa volgarizzazione effettuata dal matematico Alessandro Marchetti (Empoli 1633 - Pisa 1714), osteggiata persino dal fondatore dell'Accademia del Cimento, Leopoldo de' Medici, e pubblicata postuma solo nel 1717 per i tipi londinesi di John Pickard coordinati dall'abile Paolo Rolli – su cui torneremo – che trovò così il modo di aggirare la censura italiana. Non stupisca dunque lo smascheramento del falso *datum* per l'edizione lagunare del 1761 (Losanna [ma Venezia, a spese di D. Deregni])⁷⁷⁵, né tantomeno l'assenza di questo testo dal mercato veronese, ove la componente ecclesiastica offuscò e giocoforza tardò una lettura più “laica” dei testi antichi.

Meno presente fino a questo momento la figura di Antonio Andreoni che, dismessi i panni di semplice libraio nel '52, inizia in quell'anno a farsi autonomo stampatore, nonostante la sua carriera sia destinata a concludersi sette anni più tardi, quasi confondendosi con gli esordi del Moroni, come si è detto. Tra le prime proposte editoriali troviamo *Due orazioni di S. Gregorio Nazanziano volgarizzate* dal conte Ippolito Bevilacqua (1755), modesto volume in ottavo perfettamente in linea con le tematiche ecclesiastiche dell'epoca. Dedicato al cardinal Galli (di cui scorgiamo lo stemma nel frontespizio), il testo è portavoce di un gusto estetico diverso, fatto di vignette più leggere ed evocative, intervallate comunque da iniziali calcografiche, forse di riuso (**figg. 266-270**). In particolare, le due testate sono affidate all'accorto bulino di Domenico Cunego – protagonista dell'editoria scaligera nel decennio tra il 1750 e il 1760 – che appone però la firma solo sulla seconda.

Dagli stessi torchi uscivano in quell'anno le *Apologetiche riflessioni sopra del fundamental privilegio a' canonici di Verona* del Dionisi che presentava, in appendice, un rilievo di proprietà Moscardo riprodotto in maniera lineare (senza cioè finalità estetiche) dal Cunego⁷⁷⁶. Di bassa

⁷⁷³ Per un breve sunto sulle posizioni del De Polignac si veda S. Schauf in F. Volpi, *Dizionario delle opere filosofiche*, 2 voll, Milano, 2000, vol. II, p. 860, *ad vocem*.

⁷⁷⁴ Sulla fortuna critica del *De Rerum Natura* tra Quattro e Cinquecento si veda V. Prosperi, *Per un bilancio della fortuna critica di Lucrezio in Italia tra Umanesimo e Controriforma*, in “Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale”, 31, 208, pp. 191-210; sulla recezione del testo dal XIV al XIX secolo e la sua rivalutazione in chiave scientifica nel corso del Seicento e Settecento si consulti l'interessante *excursus* di M. Beretta, *Gli scienziati e l'edizione del De Rerum Natura* in M. Beretta, F. Citti (a cura di), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Firenze, 2008, pp. 117-224.

⁷⁷⁵ *Di Tito Lucrezio Caro Della natura delle cose libri sei tradotti in verso sciolto da Alessandro Marchetti lettore di filosofia, e matematiche nell'Università di Pisa ed accademico della Crusca col testo latino a fronte. Si aggiunge l'Anti-Lucrezio del card. di Polignac tradotto da d. Francesco Maria Ricci*, 2 voll., Losanna [ma Venezia], D. Deregni, 1761

⁷⁷⁶ Non si dimentichi che la collaborazione Andreoni-Cunego aveva prodotto i primi risultati certi dal 1754, con il *Dittico Quiriniano* del Maffei (cfr. **fig. 73**).

qualità è anche la tavola votiva anonima a corredo della già menzionata *Istoria della Gloriosa Imagine della Madonna di Lonigo* edita nel '54 dal Saracco (cfr. **fig. 56**).

Al fine di inquadrare al meglio tale produzione editoriale è necessario tuttavia far presente che oltre alle principali opere di carattere filosofico e teologico corredate di immagini, menzionate sino ad ora, si rileva anche un fitto “sottobosco” di pubblicazioni minori – per lo più agili vite di santi, compendi di esercizi devozionali e preghiere – destinate a un pubblico di lettori comuni, meno qualificati cioè da un punto di vista della preparazione dottrinale, ma comunque desiderosi di poter sfogliare testi edificanti da un punto di vista morale⁷⁷⁷. In particolare, tra i volumetti agiografici e liturgici – in ottavo, dodicesimo, sedicesimo o, addirittura, trentaduesimo – è possibile isolarne alcuni che presentano modeste (e spesso anonime) antiporte o tavole calcografiche contenenti i ritratti dei soggetti celebrati. Si citano in questa sede, pur *en passant*: il *Breve esercizio di riflessioni divote da praticarsi [...] in onore di S. Andrea Avellino* (J. Vallarsi, 1727) (**fig. 271**), la *Vita del glorioso San Facio veronese orefice* (D. Ramanzini, 1736) (**fig. 272**), *I quattro libri dell'imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis* (P.A. Berno, 1737) (**fig. 273**)⁷⁷⁸, la *Vita di Sant'Anna* (D. Ramanzini, 1738) (**fig. 274**), il *Compendio della vita e miracoli di S. Pietro Regalato dell'ordine di S. Francesco* (D. Ramanzini, 1747) (**fig. 275**), il *Compendio della vita virtù e miracoli di San Fedele da Sigmaringa* (Verona e Roma, A. Scolari, 1748), il *Compendio della vita virtù e miracoli di San Giuseppe da Leonessa* (Verona e Roma, A. Scolari, 1748) – santi, questi due ultimi, freschi di canonizzazione (**figg. 276-277**)⁷⁷⁹ – e la *Vita di S. Toscana cavata da molti e approvati auttori* (A. Scolari, 1749) (**fig. 278**)⁷⁸⁰. Vista la superiore qualità delle incisioni e la presenza della firma, meritano invece uno sguardo più attento le illustrazioni di apertura ai *Divotissimi esercizi di preparazione e ringraziamento [...] di S. Francesco di Sales* (D. Ramanzini, 1742) (**fig. 279**), al *Breve e divoto esercizio per la novena di Santa Francesca Romana* (Pavia e Verona, A. Scolari, 1748) (**fig. 280**)⁷⁸¹ alle *Memorie istoriche di Suor Maria Domicilla* (D. Ramanzini, 1749) (**fig. 281**), alla *Vita di S. Filippo Neri [...] composta da Padre Giacomo Bacci* (Tipografia del

⁷⁷⁷ Accanto a nuove aperture illuminate, accanto a contrasti teologico-dogmatici tra giansenisti e antigiansenisti, va altresì annoverata la vitalità della predicazione popolare, proiettata – da un punto di vista tipografico – in un alto numero di libretti di prediche, lezioni scritturali, panegirici, vite di santi ... Questo tipo di produzione faceva leva su dinamiche votive ancestrali basate sulla fede e sulla superstizione. In merito si veda l'analisi di A. Prandi, *Religiosità e cultura nel '700 italiano*, cit..

⁷⁷⁸ Il tascabile testo in trentaduesimo presenta un'interessante antiporta incisa dal Filosi (**fig. 273**). La matrice dichiara in calce la proprietà del Berno (“In Verona per PierAntonio Berno”); tuttavia, nel 1785 Ramanzini ristamperà l'operetta modificando l'iscrizione del rame di cui si era evidentemente impossessato (“In Verona per Dionisio Ramanzini”).

⁷⁷⁹ Già nel '47 Dionisio Ramanzini aveva stampato in un unico opuscolo in trentaduesimo il compendio biografico di entrambi i santi, anticipando per ognuno una piccola tavola xilografica sommariamente eseguita. I modelli iconografici sono tuttavia diversi rispetto alla versione dello Scolari.

⁷⁸⁰ La *Vita di S. Toscana* di Luigi Navarini sarà ristampata – completa di antiporta – nel 1783 dal Carattoni. La tavola presenta affinità con le figure di S. Facio veronese e S. Pietro Regalato. All'interno della cornice, in basso, s'intraveda ancora parte di una firma (“in [...] Veronae”) purtroppo illeggibile nella sua interezza.

⁷⁸¹ Il ritratto dell'antiporta reca in calce le sigle “A. B. Dip.” e “D. C. Scol.”; la composizione spetterebbe dunque ad Antonio Balestra, mentre la sua realizzazione è riconducibile per via stilistica al bulino – esordiente – di Domenico Cunego. Nonostante del Balestra si sottolinei espressamente il contributo pittorico (“Dip.”, anziché “inv.” o “del.”) ad oggi non è attestato alcun suo dipinto raffigurante la santa in questione.

Seminario, 1751) (**fig. 282**), alle *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo* (A. Carattoni, post 1752) (**figg. 283-284**)⁷⁸², alla *Versione italiana de gli Atti de' Santi Fermo e Rustico* (A. Andreoni, post 1752) (**fig. 285**) e alla *Vita di Santa Francesca Romana* (Berno, 1753) (**fig. 286**), intagliate ora dall'Orsolini (su disegno del Balestra), ora dal Cunego e dal Cagnoni. A quest'ultimo si ascrivono inoltre le dodici tavole calcografiche del *S. Luigi Gonzaga giovane angelico proposto per esemplare a' Giovani secolari*, stampato dal Berno nel '56 con dedica al podestà Vincenzo Pisani, ma verosimilmente allestito qualche anno innanzi e ultimato nel corso del 1755. L'impostazione del piccolo libello in dodicesimo, ad uso votivo e liturgico, ricalca alcuni precedenti già diffusi in Italia centrale (si veda l'edizione romana del 1727 incisa da Carlo Grandi e quella bolognese, anonima, del 1738⁷⁸³); variano però le illustrazioni di complemento a ciascuna "giornata" in cui è suddivisa la biografia del santo, relative agli episodi significativi narrati nel testo. Nel caso veronese le "scenette" dallo spiccato gusto teatrale intagliate dal Cagnoni s'inseriscono in una cornice rettangolare che presenta, nel lato inferiore, un cartiglio contenente un sintetico riassunto della vicenda (**figg. 287-293**). Oltre alla firma dell'autore e alla sigla *M* seguita da un numero progressivo (ovvero l'indicazione della matrice) alcune riportano anche, in calce, l'interessante dicitura "*Giuseppe Berno forma in Verona*" (cfr. **figg. 287-289**). Ciò dimostrerebbe quindi che il proprietario delle "*formae*" (cioè delle lastre) fosse il figlio di Pietro Antonio, Giuseppe, il quale svolse forse anche la funzione di editore, assieme a quel Francesco Zorzi, libraio a San Sebastiano, esplicitato in sede frontespiziale. Se consideriamo tuttavia che Giuseppe morì a trentasei anni nel febbraio del 1754, dopo sei mesi di malattia, si deve giocoforza ammettere che l'allestimento dei rami sia iniziato almeno nel 1753 (data peraltro stilisticamente affine ad altre prove coeve del Cagnoni)⁷⁸⁴; questo potrebbe inoltre spiegare come mai solo otto tavole calcografiche presentino il riferimento a Giuseppe (con il relativo numero di matrice), mentre le ultime tre, completate forse in un secondo momento, recano la semplice firma "*Cagnoni sculp*". L'unica lieve anomalia si riscontra invece nell'immagine che fronteggia la premessa "al divoto lettore", raffigurante il Santo al cospetto della Madonna (**fig. 290**): nonostante la somiglianza del *ductus* incisorio, lo schema della cornice si discosta dalle altre

⁷⁸² *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo, per impetrar la grazia di morire premuniti da SS. Sacramenti*, Verona, A. Carattoni, s.d. In sede frontespiziale si specifica: "per Agostino Carattoni Stampator del Seminario Vesc. Con Licenza de' Superiori". Questa indicazione colloca la pubblicazione in epoca successiva al 1752, quando il Carattoni iniziò a rivestire il ruolo di tipografo vescovile. Nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Civica di Verona (coll.: D 252 6) il piccolo libello in ventiquattresimo presenta in chiusura una tavola calcografica raffigurante S. Tommaso da Villanova, incisa dal medesimo Cunego (**fig. 284**). Il modello (pur non specificato in calce) si riconosce nel dipinto realizzato da Antonio Balestra per il Convento degli Agostiniani, annesso alla Chiesa di S. Eufemia (altare Gherardini), bruciato dalle truppe francesi nel corso dell'Ottocento, quando la chiesa divenne Ospedale Militare. Cfr. F. d'Arcais (a cura di), *Antonio Balestra*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, cit., p. 113 e nota 10. Dell'opera esiste una più elaborata e fedele traduzione calcografica, condotta per il bulino di Domenico Cagnoni (cfr. **fig. 284/a**).

⁷⁸³ *S. Luigi Gonzaga giovane angelico proposto per esemplare a' Giovani secolari a fine di mantenersi, come esso, innocenti nel Secolo con dieci considerazioni sopra la di lui Vita Secolare*, Roma, Stamperia di S. Michele a Ripa, 1727; *S. Luigi Gonzaga giovane angelico proposto per esemplare a' Giovani secolari a fine di mantenersi, come esso, innocenti nel Secolo con dieci considerazioni sopra la di lui Vita Secolare*, Bologna, L. Martelli, 1738.

⁷⁸⁴ Sulla vicenda dei Berno cfr. capitolo 2.1.

pagine illustrate (esclusa la comprensibile eccezione dell'antiporta) e manca, stranamente, la firma in calce dell'autore, ripetuta – pur con lievi variazioni – in tutte le altre undici lastre.

Pur nell'impossibilità di controbilanciare la grande produzione religiosa che fece di Verona uno dei gangli vitali dell'editoria veneta settecentesca, va nondimeno considerata anche l'altra faccia della medaglia, accennata in apertura: quella relativa ai testi di carattere scientifico. Spesso è stata sottolineata la minor propensione (e preparazione) del Maffei nelle questioni matematico-fisiche, al punto da estendere tale connotazione all'intera città di cui il marchese, volenti o nolenti, fu la voce più rappresentativa. Se da un lato è di fatto innegabile la sistematica attenzione dell'erudito nei confronti della storia e dell'antiquaria (che esamina in prima persona quale autore di testi e progetti di ampio respiro), dall'altro non va però sminuita la positivista attenzione da lui riservata alla filosofia naturale. Il suo approccio si potrebbe anzi definire emblematico, pur in assenza di risultati eclatanti; lo dimostra *in primis* l'eccentrica teoria sulla formazione dei fulmini, concepita a partire dal 1713 durante l'esperienza diretta di un particolare fenomeno atmosferico occorso nei pressi del Castello di Fosdinovo, nella Lunigiana, che Scipione ritenne essere, per l'appunto, lo scoppio di una folgore. Noncurante delle posizioni passate e recenti sull'argomento, basandosi solo sull'osservazione autoptica, egli ipotizzò infatti che la loro formazione seguisse un moto ascensionale (dal suolo verso le nubi) anziché discendente (dalle nubi verso il suolo) come sosteneva la gran parte degli studiosi; argomentò la sua "scoperta" nelle lettere all'amico Vallisneri – già curatore della sezione scientifica del *Giornale de' Letterati* – pubblicate prima all'interno delle *Rime e Prose* nel 1719 (Venezia, S. Coleti) e, in un secondo momento, confluite nel più ampio *Trattato della formazione de' fulmini* (Verona, G.A. Tumermani, 1747)⁷⁸⁵. Nonostante la progettata traduzione francese di Augsburg e le suppliche al Lami perché venisse pubblicizzato nelle *Novelle Letterarie*, il suo parere si rivelò di fatto un enorme "buco nell'acqua"⁷⁸⁶; numerosi furono i tentativi di dissuasione da parte del mondo accademico (tra cui Gianmaria Mazzucchelli, Giovanni Poleni e Apostolo Zeno, destinatari delle epistole, edite nel '47), senza però alcun successo. Attraverso le quindici lettere che compongono l'opera emergono in realtà tutti gli stimoli, le contraddizioni e le aporie di un intellettuale settecentesco. Quasi senza soluzione di continuità il marchese vi concentra non solo la propria interpretazione sulla genesi dei fulmini, ma anche i risultati degli esperimenti sull'elettricità condotti assieme al fido Séguier, le confutazioni o approvazioni di ipotesi altrui (si

⁷⁸⁵ S. Maffei, *Rime e Prose*, Venezia, S. Coleti, 1719, pp. 330-339; id., *Trattato della formazione de' fulmini del Sig. Marchese Scipione Maffei. Raccolta da varie sue Lettere, in alcune delle quali si tratta anche degl'Insetti rigenerantisi, e de' Pesci di mare su i monti, e più a lungo dell'Elettricità*, Verona, G.A. Tumermani, 1747. Il trattato manteneva la forma epistolare: al nucleo iniziale delle cinque lettere al Vallisneri, se ne aggiunsero altre, indirizzate anche al Poleni, allo Zeno, al Conti, al Mazzucchelli, al Bianconi, al Marinoni, al Bianchi, allo Zinanni e al procuratore Foscari. Si scoprì solo in un secondo momento che il fuoco generato nella stanza era dovuto alla presenza di alcool nel corpo della donna, la quale si era innavertitamente avvicinata troppo a una lampada accesa.

⁷⁸⁶ Sulla traduzione francese, già Dal Prete (p. 184) fece riferimento a una lettera scritta da J.F. Séguier a H. A. Gyllenborg del 14 luglio 1749 conservata presso la Biblioteca dell'Università di Uppsala (posse 36, n. 98); sul rapporto col Lami si veda S. Maffei, *Epistolario*, cit., II, p. 1198 (lettera a G. Lami del 15 gennaio 1750). Per una più ampia contestualizzazione delle tesi maffeiiane sui fulmini G. Pontiggia, *L'opera filosofia di Scipione Maffei*, in *Studi maffeiiani*, cit., pp. 518-524.

vedano i costanti riferimenti a Eusebio Sguario, Giuseppe Verratti, Gianfrancesco Pivati nonché agli stranieri Stephen Gray, Charles-François Dufay, Georg Matthias Bose e Jean Antoine Nollet)⁷⁸⁷, le argomentazioni sull'importanza degli studi astronomici e sulla creazione a Verona di una specola in dialogo diretto con l'Istituto di Bologna (cui s'era aggregato nel '38) e, infine, le prudenti considerazioni – seppur di matrice antidiluviana – sull'annosa questione della storia della terra e dell'origine dei fossili⁷⁸⁸. La peculiare, talvolta ostinata, visione del marchese rivela tuttavia, alla base, un'esplicita presa di distanza da tutti coloro che, a prescindere dalla “fede” cartesiana o newtoniana, andavano fiduciosamente riconducendo la totalità dei fenomeni naturali alle teorie e ai diagrammi della mente. Da un punto di vista metodologico, egli sembra di fatto ammettere che la complessità del funzionamento della natura sia in parte preclusa alla ragione umana. Secondo tale posizione le contemporanee novità scientifiche (come l'elettrologia, il magnetismo, la chimica, la geologia dei fossili, l'astronomia ...) avrebbero dovuto mirare sì a un progresso gnoseologico e sociale, evitando però al contempo di invischiarsi in baroccheggianti verbalismi o serrati sistemi teorici che antepongano le parole ai fatti⁷⁸⁹. A guardare bene, questo stesso principio, *in nuce*, guidava, già nel 1719, il suo operato per la regolamentazione del corso dell'Adige, problematica idraulica di non facile soluzione; in quell'occasione egli sostenne infatti che “altro è dimostrare matematicamente, ragionando secondo l'idea mentale delle cose, e

⁷⁸⁷ Sulla lettura maffeiana del trattato *Dell'Elettricismo: o sia delle forze elettriche dei corpi* (Venezia, G. B. Recurti, 1746) dello Sguario si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 280-285; D. Galligani, *I dibattiti attorno ai fluidi nel Settecento in Francia e in Europa*, in G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Traduzione e Transfert nel XVIII secolo. Tra Francia, Italia e Germania*, pp. 31-40; L. Rega, *Testo scientifico e traduzione nel XVIII secolo*, in *ivi*, pp. 41-66.

⁷⁸⁸ Le posizioni maffeiane sulla storia della terra sono esposte soprattutto nella lettera XIII (dedicata al Sig. de la Condamine) del trattato *Della formazione de' fulmini*, cit., pp. 114-127. Ad influenzarlo in questo tipo di indagini furono il veronese Alecchi, il franco-svizzero Bourguet e, soprattutto, l'amico padovano Vallisneri, autore del testo *De' corpi marini* (Venezia, D. Lovisa, 1721) di cui ancora oggi è possibile consultare l'esemplare postillato dal marchese (presso la Biblioteca Civica, con segnatura POST. 249). A questa rete si aggiungano inoltre i contributi di Anton Lazzaro Moro (riversati nell'opera *De' crostacei e degli altri corpi marini che si trovano sui monti*, Venezia, S. Monti, 1740) e, ovviamente, di Jean François Séguier, la cui teoria sulla storia dei fossili rimarrà di fatto manoscritta. In merito si vedano J. Gaudant, *Les poissons pétrifiés du Monte Bolca (Italie) et leur influence sur les théories de la Terre au milieu du Siècle des lumières, d'après un manuscrit inachevé de Jean-François Séguier (1703-1784)*, in “Bulletin de la Soc. Géologique de France”, CLXVIII, 1997, 5, pp. 675-683; L. Sorbini, G. Guidotti, *Il manoscritto della «Histoire des pétrifications du Véronais»* in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Séguier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 101-105; A. Aspes, S. Cordier, *Séguier et les fossils du Monte Bolca*, in G. Audisio, F. Pugnière (a cura di), *J. F. Séguier. Un savant nîmois au siècle des lumières*, Aix-en-Provence, 2005, pp. 99-111; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 272-276.

⁷⁸⁹ S. Maffei, *Trattato della formazione de' fulmini*, cit., pp. 156-158: “[...] Nella Fisica ho sempre posto più cura per imparar gli effetti, che nello specular le ragioni. Gli effetti son fatti, e le ragioni son parole. Quando altri ha veramente scoperte proprietà prima ignote di qualche corpo naturale, ha trovato una verità, qual è di gran piacere il conoscere, e che può esser utile nella vita. Ma quando col suo ingegno ne viene ad assegnare le cagioni, non ci apporta che un soggetto di disputa, non mancando chi subito le impugna, e quasi di ciascuno differenti essendo i pensieri. Aggiunga, ch'io bene spesso non so restar pago di ciò, che tant'altri appaga: a me non paion cause que' nuovi termini, e quele ingegnose espressioni, che in certo modo si ricevon comunemente per cause. [...] Con tutto ciò per quanto appartiene all'intrinseca notizia della natura, e all'intendere i suoi modi di operare, e le vere cagioni, io mi attengo interamente all'insegnamento dell'Ecclesiaste. *Mundum tradidit disputationi eorum, ut non inveniat homo, quod operatus est Deus*: ed ho per certo, *quod omnium operum Dei nullam possit homo invenire Rationem eorum, quae fiunt sub Sole*; et quanto plus laboraverit ad quaerendum, tanto minus inveniat: etiamsi dixerit sapiens se nosse, non poterit reperiire [...]”. Si vedano in merito gli approfondimenti di F. M. Crasta, “*Gli effetti son fatti, e le ragioni son parole*”: Scipione Maffei e il dibattito scientifico nel Veneto tra Sei e Settecento, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 295-320; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 171-321.

prescindendo dalle imperfezioni e dagli accidenti della materia, ed altro è fisicamente operare, e col contrasto degli impedimenti”⁷⁹⁰. Nonostante tali intuizioni, di certo moderne e per certi versi anche controcorrente, Maffei finirà però col mantenere (senza risolvere) alcune basilari aporie del suo tempo. Per quanto inserito in un *milieu* intellettuale aggiornato sulle novità scientifiche e convinto sostenitore di una nuova *libertas philosophandi*, gli si riconosce infatti il grande limite di non essere riuscito ad affrancarsi completamente da alcune verità indimostrabili delle Sacre Scritture, come ad esempio la tradizionale cronologia basata sulle genealogie bibliche. In questo senso appare molto più innovativa la posizione di Ottavio Alecchi, secondo cui per certe questioni “*non est disputandum*” a priori, dal momento che “fede e ragione umana non posso star’assieme, dicasi quello che si voglia; ne vi sarà mai Aritmetico, quale contro i savi principi dimostri, che uno è tre, e che tre è uno”⁷⁹¹.

Come già fece notare Krzysztof Pomian, nelle discipline orittologiche o geologiche *lato sensu* il territorio della Repubblica Serenissima poté vantare una posizione all’avanguardia rispetto ad altre realtà italiane. Da un lato infatti la censura governativa raramente ostacolava l’ingresso e la circolazione di opere straniere (si pensi solo alla fortuna veneta di Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon, o a Benoît de Maillet), dall’altro il consolidato interesse della nobiltà locale per il collezionismo naturalistico sollecitava giocoforza ricerche nel settore⁷⁹².

Per quanto concerne l’apporto veronese all’evoluzione del pensiero scientifico, non si dimentichi di annoverare uno dei più brillanti astronomi del primo trentennio: Francesco Bianchini. Benché la sua attività di studioso si sia svolta principalmente nell’ambiente romano – ove pubblicò una gran quantità di testi⁷⁹³ – egli tenne sempre vivo il legame con il centro atesino e con i suoi esponenti di spicco, partecipando sia all’Accademia degli Aletofili sia all’esperienza arcadica. Minor coinvolgimento ebbe invece all’interno del *Giornale de’ Letterati*, nonostante le continue

⁷⁹⁰ S. Maffei, *Ragionamento sopra la regolamentazione dell’Adige, a sua ecc. il Signor Girolamo Giustiniani Procurator di San Marco*, 1719 in id., *Opere del Maffei*, 21 voll., Venezia, A. Curti, 1790, vol. IX, pp. 204-268.

⁷⁹¹ Lettera di O. Alecchi a L. Bourguet del 2 febbraio 1710, conservata presso la Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel, ms. 1265. Sulla disputa Alecchi Bouguet relativa alla possibilità o meno di conciliazione della “doppia verità” di fede e scienza si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 215-230.

⁷⁹² Si vedano K. Pomian, *Collezionisti d’arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/II *Il Settecento*, 1986, cit., pp. 1-70; id., *Collezionisti amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, cit., *passim*; sul vaglio dei testi francesi si veda F. Piva, *Cultura francese e censura a Venezia nel Secondo Settecento (ricerche storico-bibliografiche)*, in “Memorie”, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti”, XXXVI, 1973, f. 3, con particolare attenzione alle pp. 45-95 (sui titoli “fermati”, dal 1769 e il 1798) e pp. 97-168 (su quelli “licenziati” dal 1750 al 1790). Del Buffon si ricordano le *Époques de la Nature* (Paris, Imprimerie Royale, 1778), del de Maillet il *Telliamed* (Amsterdam, F. l’Honnore, 1748).

⁷⁹³ Si citano, a titolo esemplificativo: F. Bianchini, *Dialogo fisico astronomico contro il sistema copernicano, tenuto fra due interlocutori sig. Francesco Bianchini veronese, sotto nome di Adimanto sig. Ignatio Rocca piacentino, sotto nome di Silvio convittori del collegio del Beato Luigi Gonzaga della Compagnia di Gesù in Bologna*, Bologna, G. Longhi, 1680; id., *Eclipsis solis die 22 Maji 1724 observata Albani in Latio in coenobio S. Mariae Gratiarum Ord. Min. Conv. S. Francisci, ubi Polus elevatur gr. 41 43’ 43”, s.l., s.n.t., [1724]*; id., *Hesperii et Phosphori nova phaenomena sive observationes circa planetam Veneris*, Roma, G.M. Salvioni, 1728; *Astronomicae, ac geographicae observationes selectae Romae, atque alibi per Italiam habitae ex eius autographis excerptae una cum geographica meridiani Romani tabula a Mari Supero ad Inferum ex iisdem Observationibus collecta et studio Eustachii Manfredi*, Verona, D. Ramanzini, 1737. Sulle motivazioni della posizione volutamente marginale del Bianchini rispetto al *Giornale* (legata ai difficili rapporti “di forza” tra Venezia e l’Urbe) si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 186.

sollecitazioni del marchese⁷⁹⁴. Non si dimentichi, d'altro canto, che sin dal 1713 circa – anno in cui fu eletto “*fellow*” della Royal Society londinese – l'erudito intrecciò un sistematico scambio epistolare con Isaac Newton, del quale andava riproponendo con successo gli esperimenti descritti negli *Optiks* (I ed. London, S. Smitg, B Walford, 1704)⁷⁹⁵. Tuttavia – come giustamente nota Francesca Maria Crasta – i protagonisti del primo illuminismo italiano, spesso appartenenti al mondo ecclesiastico, finirono con l'adeguarsi a un modello epistemologico di tipo “fenomenista” ereditato dalla cultura controriformistica, intesa a conciliare la verità rivelata con le nuove acquisizioni cosmologiche. “Troppi sono infatti – secondo la studiosa – i condizionamenti, primi tra tutti quelli derivanti dall'autorità religiosa, che fanno propendere i filosofi naturali verso quei settori di ricerca più strettamente connessi al mondo degli “*experimenta*”, teoreticamente più neutro, che trova nel Veneto settecentesco, sulla scia della feconda tradizione galileiana, una folta schiera di cultori”⁷⁹⁶, tra cui i noti Poleni, Vallisneri, Riccati, oltre ovviamente al bipolide Bianchini. Si pensi solo al difficile rapporto nei confronti dell'eliocentrismo, teoria che da un punto di vista diplomatico era ragionevole e prudente non proclamare ancora come verità assoluta⁷⁹⁷. In altre parole, se l'impiego delle competenze matematiche era fuori discussione e anzi incentivato in alcune situazioni “sicure” (ricerche sulla corrente idraulica, sui moti delle navi, sulla statica ...), maggiori intralci potevano incontrare invece declinazioni più specifiche, potenzialmente scomode e per questo talvolta costrette a una sorta di auto-censura preventiva (come nel caso delle osservazioni astronomiche o delle ipotesi sulla struttura della materia, affatto prive di “ricadute” metafisiche o teologiche). Beninteso, il mondo cattolico non stava reagendo in maniera compatta e unanime a tale progressivo affrancamento degli studi scientifici dalla fede religiosa. Il che generò una serie di contraddizioni che bene esprimono l'impasse culturale e ideologica delle gerarchie ecclesiastiche; se da un lato, infatti, la Chiesa non ostacolò la diffusione dei vari Newton, Pemberton, Keill, Gravesande ecc., in quanto consapevole che l'arroccamento su posizioni aprioristicamente conservatrici non avrebbe certo giovato al proprio prestigio, dall'altro non si dimentichi però che fino al 1758 – durante cioè il pontificato del Lambertini, che si rivelò tutto sommato aperto alla conoscenza scientifica e alle sue istituzioni accademiche – l'*Index Librorum Prohibitorum* vantava ancora i nomi di Copernico, Galileo, Kepler, Descartes e Fontenelle⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ S. Maffei, *Epistolario*, cit., I, p. 83 (lettera a O. Ottolini del 15 settembre 1711): “Mons. Bianchini mi promise di mandare di tempo in tempo al Sig. Apostolo Zeno le Osservazioni che accade di fare sopra Ecclissi, o sopra congiunzioni, o altri moti Celesti, e il Zeno si lamenta meco, che per questa speranza il Giornale manca di questo pregio, che faceva la miglior parte dei Giornali di Roma del Nazari”.

⁷⁹⁵ Riferimenti alla corrispondenza Bianchini-Newton si trovano in A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura*, cit., pp. 40-42.

⁷⁹⁶ F. M. Crasta, “*Gli effetti son fatti, e le ragioni son parole*”: Scipione Maffei e il dibattito scientifico nel Veneto tra Sei e Settecento, cit., p. 306.

⁷⁹⁷ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 187-188.

⁷⁹⁸ A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura*, cit.; P. Casini, *Les Débuts du Newtonianisme en Italie*, in “*Dix-huitième Siècle*”, n. 10, 1978, pp. 85-100. P. 91: “Se si accettava la legge di attrazione e la meccanica celeste di Newton, si ammetteva *ipso facto* il sistema copernicano. Se è vero che la chiesa non condannò in modo esplicito i libri di Newton e dei newtoniani, esisteva senza alcun dubbio un meccanismo di censura implicita poiché la tesi

La presenza in riva all'Adige di Carlo Lodoli, lettore di filosofia e teologia nel convento di S. Bernardino tra il 1715 e il 1720, costituì un altro polo rilevante per il risveglio della cultura scientifica locale tanto che, secondo Andrea Memmo, lo zoccolante veneziano fu addirittura il primo “ad insegnare ai nobili veronesi l'astronomia, la fisica e le matematiche per puro suo e loro piacere”⁷⁹⁹. Non è un caso che a partire più o meno dalla metà del terzo decennio del secolo – grazie anche alla spinta del marchese che, dilettante in materia, avrebbe voluto comunque diventarne da patrono – anche Verona dimostri una pallida ripresa degli studi tecnici; restava allora pur sempre da colmare quel vuoto di competenze *in loco* causato massimamente dal rientro del Lodoli in laguna e dall'informale rifiuto del Bianchini a un impegno continuativo per l'insegnamento dell'astronomia nella città natale⁸⁰⁰. Sarà soprattutto con l'ingresso di Jean François Séguier (Nîmes 1703-1784), entrato in contatto con Maffei durante il suo *tour* europeo e trasferitosi a Verona dal '36, che alcune discipline – l'epigrafia e le scienze naturali *in primis* – conosceranno nuova linfa e nuovo impulso editoriale. Sono gli anni del *Neutonianismo per le Dame* (Napoli [ma Milano] 1737), messo all'indice già nel '38 (e da lì rimosso nel 1750 dopo varie *emendationes*), gli stessi in cui Scipione si cimenta nella lettura dell'*Optiks* di Newton, confidando peraltro al padovano Poleni di voler procurarsi alcuni buoni prismi al fine di smentire i risultati dello scienziato inglese e del suo giovane sostenitore veneziano, Algarotti, nei confronti dei quali continuerà a mostrarsi tendenzialmente refrattario⁸⁰¹.

Il *background* tipografico atesino segue giocoforza tale ritrovato interesse, non adeguatamente supportato e alimentato però, almeno nella prima metà del secolo, da preposte istituzioni accademiche, quali erano ad esempio, nel nord Italia, lo storico *Studium* patavino o l'Istituto bolognese di Scienze ed Arti fondato dal conte Luigi Ferdinando Marsili nel 1711,

copernicana era ancora interdetta”. Una lettura sull'altalenante politica pontificia da Benedetto XIII a Benedetto XIV si ha in D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento*, cit., pp. 241-258.

⁷⁹⁹ A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, cit., I, p. 46.

⁸⁰⁰ Nel 1724 il marchese tentò nuovamente di coinvolgere il Bianchini che allora si stava occupando di definire la prima meridiana d'Italia, tra Roma e Rimini, ad imitazione delle imprese geodetiche francesi dell'*Observatoire*. In una lettera a lui indirizzata Scipione scriveva: “Non so se V. S. Ill.^{ma} abbia messo in opera il suo bel pensiero della Meridiana d'Italia; vorrei sentirla per gloria sua, della nostra Patria. Ora siamo dietro a volerne disegnar una lungo il Territorio Veronese, che passi per la Torre delle ore, ch'è la maggior della città nostra: ma questo non si può fare senza suo insegnamento più sicuro, e più pronto: forse ha notizia di qualche libro, che additi il metodo di questa sorte di Meridiane. Se favorisse di fare per altra mano stendere sopra qualche bel lume, ed una distinta istruzione, tutta la Patria glien'avrebbe obbligo, perché chi opera, non ha più d'una certa tintura municipale, e non ha più messe le mani in si fatte operazioni”. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 476-478 (lettera del 12 giugno 1724 a F. Bianchini), pp. 477-478. A quattro anni di distanza il marchese tornò a scrivergli, invitandolo nuovamente a trasferirsi in città al fine di determinarne con precisione le coordinate geografiche. Nonostante assicurasse in prima persona la copertura finanziaria e la fornitura degli strumenti e nonostante l'assenso del consiglio cittadino e delle autorità ecclesiastiche, la risposta del prelado (allora impegnato nella pubblicazione degli *Hesperii et Phosphori*) non arrivò mai. Si veda *ivi*, pp. 581-582 (lettera del 16 novembre 1728 a F. Bianchini); di lì a pochi mesi l'erudito esperto d'astrologia sarebbe venuto definitivamente a mancare, morendo nel 1729.

⁸⁰¹ Parte della vicenda si può seguire direttamente dall'epistolario; S. Maffei, *Epistolario*, cit., II, p. 903 e pp. 920-921 (lettera a F. De Aguirre del 27 ottobre e 20 dicembre 1739). Maffei ricevette in dono direttamente dall'Algarotti una copia del *Neutonianesimo per le Dame*, al quale rispose con entusiasmo (dissimulato) e diplomazia. *Ivi*, p. 1344 (lettera a F. Algarotti del 14 febbraio 1752). Per ulteriori approfondimenti si consulti M. De Zan, *La messa all'indice del «Newtonianesimo per le dame» di Francesco Algarotti*, in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, cit., pp. 131-147 (e riferimenti bibliografici).

comprendente, oltre all'Accademia Clementina di pittura, anche la nota Accademia delle Scienze (che apertamente sposava il modello parigino dell'Académie des Sciences e anche per questo divenne ineludibile punto di riferimento per gli scienziati della penisola)⁸⁰². Rispetto dunque al fervore che contraddistinse la pubblicazione di testi dogmatici, storico-teologici, liturgici e religiosi *lato sensu*, la componente tecnico-scientifica si mostra, a Verona, indiscutibilmente più arretrata e rarefatta, soprattutto se comparata ai due poli editoriali (ovvero culturali) con cui la città scaligera vive, in maniera più o meno consapevole, una certa competizione: Padova e Venezia. In entrambi i centri si ravvisa peraltro una specializzazione disciplinare strettamente connessa alle peculiari caratteristiche (storiche e morfologiche) di ciascuno: mentre infatti la prestigiosa sede universitaria sembra indirizzare gli intelletti verso articolate disquisizioni medico-anatomiche, in laguna l'innata anima commerciale sfociò anche (e soprattutto, vien da dire) in splendidi testi illustrati di geografia e cartografia scientifica, competenze collaterali e indispensabili all'arte nautica⁸⁰³. L'intelligenza locale poté avvalersi tuttavia di un strumento di aggiornamento valido, ancorché di parte: le *Osservazioni Letterarie* del marchese Maffei (6 voll., Verona, J. Vallarsi, 1737-1740). Qui l'erudito non mancò infatti di inserire dettagliati resoconti su testi di vario genere, scritti per lo più da stimati amici e colleghi, tra cui si citano gli *Opuscoli scientifici [...] raccolti dal P. Calogera*, le *Osservazioni Astronomiche de' Signori Poleni, Manfredi, Marinoni e Zendrini* (vol. I), le *Osservazioni astronomiche o Geografiche di Monsignor Bianchini* e la *Relazione dell'Aurora Boreale* (vol. II), il *Nuovo sistema dell'origine della Podagra, e suo rimedio [...] di Michel Pinelli*, varie altre *Osservazioni Astronomiche*, le *Notizie intorno ad Archimede [...] del Conte Mazzucchelli* (vol. III) e *Le due ultime Eclissi Osservate nell'Accademia di Bologna* (vol. V).

Da un punto di vista operativo, l'apporto atesino (fino almeno al terzo decennio) risulta alquanto modesto, nient'affatto all'altezza dei coevi contributi in ambito letterario, teatrale,

⁸⁰² Sulla prolifica produzione scientifica gravitante attorno all'Istituto, erede dell'Accademia degli Inqueti, si veda in particolare G. Olmi, *Conoscere e divulgare per immagini: l'illustrazione scientifica in Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca universitaria, 22 settembre - 1 dicembre 2007) a cura di B. Antonino, G. Olmi, M. G. Tavoni, Bologna, 2007, pp. 49-53 (e successive schede di catalogo). Un approfondimento sulla storia dell'Accademia e sui suoi rapporti con l'Università si trova in W. Tega, *Mens agitat molem. L'Accademia delle Scienze di Bologna (1711-1804)*, in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, cit., pp. 65-107 (e bibliografia). Sul legame con l'Académie des Sciences – mediato soprattutto dalla figura di Giandomenico Cassini – M. Cavazza, *Giandomenico Cassini e la progettazione dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, in *ivi*, pp. 109-132.

⁸⁰³ Ci si limita, in questa sede, a citare alcuni testi di carattere tecnico e scientifico congedati dai torchi patavini e lagunari, che bene esprimono lo spirito positivista delle due città: B. Ramazzini, *De morbis artificum*, Padova, G. B. Conzatti, 1713 (I ed. Modena, A. Capponi, 1700) tradotto poi dall'abate Chiari da Pisa in *Le malattie degli artefici*, Venezia, D. Occhi, 1745; G. B. Morgagni, *Adversaria anatomica omnia (quorum tria posteriora nunc primum prodeunt) novis pluribus aereis tabulis, & universali accuratissimo indice ornata. Opus nunc vere absolutum, inventis, et innumeris observationibus, ac monitis refertum, quibus universa humani corporis anatome, et subinde etiam quae ab hac pendent, res medica, et chirurgica admodum illustrantur*, 6 voll., Padova, G. Comino, 1719; G. Alberti, *Introduzione all'arte nautica per uso de piloti, e capitani di nave, e per il migliore servizio de commandanti sopra il mare*, Venezia, G. Albrizzi, 1715; T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori*, 26 voll., G.B. Albrizzi, 1738-1766; G. Delisle, *Atlante novissimo, che contiene tutte le parti del mondo, nel quale sono esattamente descritti gl'imperi, le monarchie, stati repubbliche, ec. del Sig. Guglielmo de L'Isle*, 2 voll., Venezia, G.B. Albrizzi, 1740-1755.

antiquariale o ecclesiastico. La stessa prevalenza nelle collezioni locali del dato archeologico rispetto a quello paleontologico o naturalistico *lato sensu* riflette un orientamento degli interessi culturali abbastanza comune, anche a livello europeo. Stando all'attenta analisi di Krzysztof Pomian, infatti, Verona non si presenta in questo senso più provinciale di Parigi, dove la percentuale di oggetti naturalistici nelle raccolte private è solo del 15% attorno al 1720, per assestarsi al 21% circa nel 1720-50 e salire infine al 40% nel quarantennio successivo⁸⁰⁴. Tornando però all'aspetto editoriale, numericamente scarse sono le pubblicazioni scientifiche locali, per lo più corredate da semplici legende o disegni xilografici esplicativi, privi cioè di alcun valore artistico. Tra tutte, merita comunque di essere menzionato il caso del Perini che, nel 1727, diede alle stampe il suo *Trattato della pratica di geometria* (P. A. Berno), riproposto in seguito più volte a Verona, Venezia e Bassano, fino ad Ottocento inoltrato⁸⁰⁵. Visto e considerato il turbolento rapporto dell'autore col marchese Maffei, la redazione di uno specifico manuale ove le regole geometriche trovano concreta applicazione nelle pratiche agrimensorie e nella scienza edificatoria andrebbe forse letta in chiave polemica, al fine di rimarcare la separazione tra teorici e "addetti al mestiere", affermando, implicitamente, la superiorità di questi ultimi.

Spiccano invece, per numero di rami e cura compositiva, i volumi del filosofo e matematico di origine polacca Christian Wolff (1679-1754), la cui fortuna – soprattutto in Italia – si legava al complesso dibattito tra gnoseologia empirica lockiana e scienza newtoniana⁸⁰⁶. In particolare colpiscono i cinque tomi in quarto della seconda edizione degli *Elementa Matheseos*, usciti dai torchi ramanziniani tra il 1746 e il 1754 e che beneficiarono, per l'occasione, di oltre duemila ducati da parte del conte Ottolini, la cui predilezione per gli studi scientifici sembrerebbe confermata anche dall'identità degli studiosi che sistematicamente ne frequentavano la biblioteca (come il Marzagaglia, il Fantasti, il Bianchini ...) ⁸⁰⁷. La prima

⁸⁰⁴ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, cit., pp. 163-164. *Ivi*, p. 174: "Le antichità sono collezionate soprattutto da quanti possono vantare prestigio e denaro, mentre la moda della storia naturale è appannaggio dell'élite del sapere che la trasmette poi agli altri gruppi sociali. Certo questa biforcazione delle preferenze è provocata anche da cause economiche, essendo le antichità, in media, molto più costose degli oggetti di storia naturale. Tuttavia questa spiegazione non ci soddisfa, poiché ai due tipi di collezioni corrispondono due diverse concezioni dell'arte e della storia: quella degli antiquari, che sono anche amatori, e quella dei filosofi".

⁸⁰⁵ L. Perini, *Trattato della pratica di geometria in cui oltre i principj di essa vi sono molti insegnamenti intorno alle varie misure di terre, acque, fieni, pietre, grani, fabbriche, ed altro, secondo l'uso di Verona, e di altre città d'Italia, raccolti dall'opere di molti autori, e dall'esperienza a comodo degli studiosi di tal professione da Lodovico Perini pubblico ingegnere, ed architetto veronese*, Verona, P.A. Berno, 1727 (ristampato dai Berno anche nel 1739 e nel 1751). A Bassano e Venezia la Tipografia Remondini dà invece alle stampe una *Edizione prima veneta di molto accresciuta con insegnamenti di varj autori, e coll'esperienza* nel 1750. Nella città terrafermana l'opera conobbe numerose altre ristampe, nel 1757, 1766, 1773, 1781, 1791, 1799 e 1815. L'opera si propone quale sintesi antologica di testi precedenti (segnalati peraltro in una apposita appendice bibliografica).

⁸⁰⁶ D. von Wille, *La fortuna delle opere di Christian Wolff in Italia nella prima metà del Settecento: la prima edizione veronese degli Opera latina*, in "Rivista di storia della filosofia", a. L, 2, 1995, pp. 369-400

⁸⁰⁷ P. Lombardo, *Elogio del nobile signor Conte Ottolino Ottolini*, cit., p. 33: "Veggio l'amore de' prossimi, per cui a procurare i loro vantaggi mon solo il suo patrocinio impiegava, ma eziandio le sue facoltà, e i suoi danari; e ciò principalmente in favore de' Stampatori, e Libraj, come fece nell'Edizione dell'Opere del Wolffio, per la quale sacrificò duemila, e più ducati del suo. Emulo in ciò di M.^r Gianfrancesco Muselli Marchese, Arciprete Capitolare suo grande amico, con cui mantenne di continuo una virtuosa gara nel protegger quell'arte, che co' suoi torchj dona l'immortalità alle dotte veglie, all'onorate fatiche de' grandi ingegni". Si fa peraltro presente che di questa edizione

edizione curata dal citato Sereri – in contatto epistolare con il medesimo Wolff, che aveva guardato con favore all’iniziativa – non era decollata per una serie di sfortunate coincidenze. Nonostante il buon riscontro ottenuto dall’opuscolo promozionale redatto per acquisire sottoscrittori, nonostante l’acribia del responsabile e il supporto dell’autore, nonostante la redazione fosse già quasi ultimata grazie ai torchi ramanziniani tra il 1739 e il 1740, la prematura morte del Sereri nel ’40 e l’incendio della tipografia nel ’42 bloccarono l’intero progetto, mettendone a repentaglio la prosecuzione⁸⁰⁸. Si dovette aspettare dunque il 1746 perché il secondo volume vedesse la luce, con la supervisione del matematico Gaetano Marzagaglia; in quello stesso anno viene inoltre ristampato il primo tomo del ’41 (ad oggi pressoché introvabile⁸⁰⁹) da cui deriverebbe l’anonimo ritratto in antiporta (**fig. 294**). Probabilmente l’incisore conosceva l’esemplare calcografico pubblicato in Germania a corredo degli *Elementa Matheseos universæ* un trentennio innanzi (2 voll., Halle An Der Saale, J. G. Renger, 1715-1717) (**fig. 294/a**); l’organizzazione compositiva, in controparte, sembra infatti mantenuta, pur tenendo conto della verosimiglianza al soggetto, effettivamente invecchiato nel trentennale passaggio dalla versione tedesca a quella veronese.

Nella seconda edizione l’opera risulta corredata anche di altri rami, approntati *ad hoc* da artisti e incisori locali. Accompagna la dedica del primo volume – indirizzato al conte Andrea Gazola (1695-1776) – la grande vignetta con stemma familiare delineata da Giuseppe Le Gru e incisa da Dionisio Valesi (**fig. 295**). Quest’ultima costituisce ad oggi l’unica attestazione del pittore nell’ambito dell’editoria illustrata; la sua intensa attività pittorica, compresa tra il 1715 e il 1775 (secondo i limiti biografici fornitici dallo Zani, comunemente accettati⁸¹⁰), si svolse di fatto sia in Italia (Verona, Padova, Crema, Bergamo, Mantova) che all’estero (Germania e Austria soprattutto) non lasciando spazio a commissioni calligrafiche “minori”. La sua presenza nella pubblicazione ramanziniana va letta alla luce di un rapporto in quegli anni già collaudato (o forse in fase di “collaudo”) tra l’artista e la famiglia del dedicatario. Pur in assenza di ancoraggi cronologici certi, lo Zannandreis di lui ricordava infatti “in casa Gazola quattro soffitti a fresco di favole; ed un modello di Cleopatra moriente con altri quadri”⁸¹¹. Analizzando la storia di palazzo Gazola-Arvedi sito in piazzetta Chiavica 2, il Dal Forno convalidò (e in parte ampliò) le informazioni ottocentesche, sottolineando come al primo piano della residenza si potessero

del Wolff esistono due specifiche varianti, una (che chiameremo A) corredata di vignette calcografiche e dedicata a diverse personalità venete illustri (una per volume), l’altra (B) contenente una dedica iniziale al medesimo Wolff, “*immortali viro*” e “*mathematico praestantissimo*” scritta dal citato Gaetano Marzagaglia.

⁸⁰⁸ F. L. Marcolungo, *Matthias Johann von der Schulenburg e l’edizione veronese della Cosmologia generalis (1736) di Christian Wolff*, cit., pp. 160-163; D. von Wille, *La fortuna delle opere di Christian Wolff in Italia nella prima metà del Settecento: la prima edizione veronese degli Opera latina*, cit., pp. 374-376. Nell’opuscolo promozionale (*Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa*, Verona, D. Ramanzini, 1739) l’opera veronese veniva presentata superiore, per correttezza e bellezza, all’ultima edizione ginevrina del 1732. Al fine di far comprendere al lettore (e potenziale associato) la serietà e l’importanza del tassello veronese il Sereri volle inoltre pubblicare stralci di corrispondenza col Wolff.

⁸⁰⁹ Un esemplare è conservato presso la Biblioteca Comunale di Imola (coll: AULA MAGNA 00D 006 032).

⁸¹⁰ P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., X, 1822, p. 203. Cfr. il breve profilo recentemente dedicatogli da L. Giffi, *Giuseppe Le Gru*, in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell’età barocca*, cit., pp. 393-395.

⁸¹¹ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 391.

apprezzare “grandi saloni con pareti e soffitti dipinti, opera dei pittori G.B. Svidercoschi detto Grù e G. Le Grù, figlio di Stefano, con riquadrature architettoniche di Don Leonardo Manzati”⁸¹². Appare dunque logico pensare che sia stato lo stesso Andrea, probabile finanziatore del primo volume del Wolf, a chiedere l’intervento del fidato Giuseppe⁸¹³. Sulla scelta del conte quale referente dell’opera agirono, invece, fondate motivazioni: imparentato con quel Giuseppe Gazola medico neoterico autore del discusso *Mondo ingannato da’ falsi medici* (Praga [ma Trento], G. A. Brunati, 1716), egli era infatti un grande appassionato di storia naturale e di scienza sperimentale. Lo dimostra il precoce manoscritto su *Il vero sistema del mondo* redatto nel 1711, conservato presso la Biblioteca Civica⁸¹⁴. Oltre a possedere una macchina per esperimenti elettrici e un battipalo per la riparazione degli argini del fiume (entrambi menzionati dal marchese) sappiamo anche che spesso accompagnava Maffei e Séguier a raccogliere ittioliti sul Bolca⁸¹⁵. La famiglia stessa era da tempo impegnata in opere di pubblica utilità, al fine di autopromuoversi all’interno dell’*élite* nobiliare locale. La confidenza con l’erudito marchese rappresenta in questo senso una conferma come anche l’istituzione (assieme al fratello Antonio) di un’accademia domestica di disegno e pittura e di un orto – con annesso giardino botanico – in cui condurre prove di natura elettrico-scientifica⁸¹⁶. La vignetta sembra dunque riassumere

⁸¹² F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, Verona, 1973, p. 206. Beninteso, gli interventi di Giambattista Svidercoschi (1754-1811) e di Giuseppe Le Gru sono da intendersi distinti, non contemporanei, per ovvie ragioni cronologiche. L’autore manca inoltre di citare Antonio Pachera (1749-1791) che lavorò nel 1780 assieme a Giambattista nella decorazione paesaggistica (su cui torneremo nel terzo capitolo).

⁸¹³ Nel quarto decennio del secolo il suo nome è attestato a Mergentheim e Gerlachsheim, in Germania (rispettivamente nel 1741 e 1742), a Verona (entro il 1742, presso villa Dionisi a Cerea) e Crema (1749; 1751) e, in seguito a Innsbruck (tra il ’51 e il ’54). Sul pittore la bibliografia non è estesa; si rimanda in particolare a W. Arslan, *Contributi alla storia della pittura veronese. Alcune notizie su Giuseppe Le Grù*, in “Bollettino della Società Letteraria di Verona”, a. X, 1934, f. 1, pp. 6-10; E. M. Guzzo in *L’arte riscoperta. Opere delle collezioni civiche di Rovereto e dell’Accademia Roveretana degli Agiati, dal Rinascimento al Novecento*, Catalogo della mostra (Rovereto, Museo Civico, 1 luglio-29 ottobre 2000) a cura di E. Chini, E. Mich, P. Pizzamano, Firenze, 2000, pp. 193-194, cat. n. 38-39; S. L’Occaso, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento*, in “Verona Illustrata”, 20, 2007, pp. 87-101 (con particolare attenzione alle pp. 97-99); id., *Novità per Giuseppe Le Grù* in “Postumia”, 19/2-3, 2008, pp. 211-223; id., *Ancora per Giuseppe Le Grù*, in “Accademia Roveretana degli Agiati”, s. VIII, a. CCLX, 2010, vol. 10, A, f. 1, pp. 209-223; A. Pacia, *Sulle tracce di Giuseppe Le Grù a Bergamo: il ciclo di Vigano San Martino e un ritratto inedito*, in “Verona illustrata”, 22, 2009, pp. 61-71. Lo Svidercoschi fu coinvolto invece nella realizzazione della vedute del Bolca – oggi perdute – che avrebbero dovuto fungere da cornice ideale per la collezione naturalistica di Giambattista Gazola proveniente proprio dall’importante giacimento locale. Sulle vicende della collezione Gazola, in gran parte esportata dai francesi nel 1797 e portata al Muséum National d’Histoire Naturelle di Parigi si veda G. Marchini, *Antiquari e collezioni dell’Ottocento veronese*, cit., pp. 137-151.

⁸¹⁴ BCVR, ms. 2550, *Il vero sistema del mondo. Con l’aggiunta di due trattati di problemi sferologici per uso de globi, e delle sfere e l’altro del computo de tempi. Studio di me. Andrea Gazola fatto nella Biblioteca Vertoliana l’anno 1711 in Vicenza*. Su Giuseppe, suo zio, si veda V. Chini, *Giuseppe Gazola (1661-1715) e la controversia tra “neoterici” e “galenisti” a Verona nel primo Settecento*, tesi di laurea, Università di Verona, Facoltà di Lettere, relatore L. Ciancio, a.a. 2003-2004.

⁸¹⁵ S. Maffei, *Della formazione de’ fulmini*, cit., p. 146. Per approfondimenti I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 59-65. Sugli ittioliti raccolti, confluiti nella seconda metà del Settecento nel gabinetto del nipote Giambattista, si veda la grande pubblicazione illustrata *Ittiolitologia veronese del Museo bozziano ora annesso a quello del conte Giovanni Battista Gazola e di altri gabinetti di fossili veronesi*, 2 voll., Verona, Stamperia Giuliani, 1796-1809, I, p. 57.

⁸¹⁶ P. Emilei, *Elogio Accademico del Conte Giovanbattista Gazzola [...] letto dal Sozio Acc. Agrario Conte Pietro degli Emili nella pubblica tornata del giorno 7 Settembre 1836*, in “Memorie dell’Accademia d’Agricoltura Commercio ed Arti di Verona”, XV, 1834, pp. 201-226, p. 212; sull’“orto gazoliano”, gestito assieme alla moglie, la contessa Massimiliana Guarienti, si vedano P. Bertucci, *Viaggio nel paese delle meraviglie: scienza e curiosità*

visivamente lo *status* del dedicatario di cui non solo esibisce il blasone, ma anche gli oggetti simbolo dei suoi principali interessi: un violino, un flauto, uno spartito, una tavolozza con pennelli, il calco in gesso di una testa (o forse un reale reperto antico?), un mappamondo, vari libri aperti e chiusi, un compasso e una squadra alludono infatti alla confidenza che egli possedeva – anche solo in qualità di *amateur* – nei confronti della musica, della pittura, della scultura, della letteratura e dell’architettura. Da un punto di vista iconografico vanno altresì notate una serie di evidenti analogie con la tradizionale comunicazione visiva di stampo massonico, le cui metafore più comuni – com’è noto – spesso si sovrapponevano alla semplice rappresentazione delle arti. Che la città scaligera partecipasse alle istanze latomistiche è opinione ormai convalidata, soprattutto in virtù della rete di conoscenze di Scipione Maffei, la cui militanza nella loggia risulta però ancora priva di testimonianze dirette, nonostante il Montesquieu lo definisse “capo di setta” già nel 1729⁸¹⁷. Lungi dal voler in questa sede approfondire una questione di tal portata, non si trascura tuttavia di far presente che il contesto editoriale in cui la vignetta è inserita risulta – forse volutamente – ambiguo, dal momento che lo stesso stampatore aveva dimostrato in precedenti occasioni di conoscere e utilizzare immagini dall’alto concentrato massonico⁸¹⁸. È il caso, ad esempio, delle numerose xilografie con curiose nature morte composte da sfere armillari, regoli, cannocchiali, squadre, compassi ... poste a corredo dei testi più disparati (spesso gravitanti proprio nel *milieu* maffeiano) come nella ristampa de *Le Opere di Senofonte* del ’37 (rivolte al conte veronese Rambaldo Rambaldi), nelle wolffiane *Cosmologia generalis* del ’36 e *Psicologia rationalis* del ’37 (dedicate rispettivamente

nell’Italia del Settecento, Torino, 2007; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 288-292 (e riferimenti bibliografici in nota); id., *Giovan Battista Gazola (1757-1834)*, in G. P. Romagnani, M. Zangarini (a cura di), *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, 2 voll., Verona, 2007, vol. II, pp. 61-77, con particolare attenzione alle pp. 61-63. Lo studioso fa presente come un ramo della famiglia Gazola si fosse trasferito a Verona da Piacenza già nel corso del Cinquecento e come la linea di promozione sociale si giocasse soprattutto sul fronte scientifico anziché sul più comune fronte letterario.

⁸¹⁷ C. L. De Secondat, *Oeuvres complètes de Montesquieu publiées sous la direction de M. André Masson*, 3 voll., Parigi, 1950-1955, vol. II *Pensées, spicilège, geographica voyages*, 1950, p. 1230: “Le marquis Maffei est l’intelligence de l’Académie de Vérone, et il est chef de secte”. Nessun esplicito riferimento alla massoneria e ai liberi muratori si trova però nel prezioso *Epistolario*. Tuttavia numerosissimi furono gli incontri con membri della loggia italiana, francese e inglese, con i quali intrattenne rapporti anche duraturi; oltre alla conoscenza del citato Montesquieu che, dopo Padova e Vicenza, era giunto a Verona già nel 1728, visitandone l’Accademia Filarmonica e l’annesso Museo Lapidario, si ricordano infatti anche Francesco Algarotti, Antonio Conti e i toscani Giulio Rucellai, Carlo Rinuccini, Antonio Niccolini. A Parigi ebbe inoltre modo di confrontarsi con Charles Marie de La Condamine, membro della Société des Artes, ovvero l’organizzazione – simpatizzante massonica – patrocinata dal conte di Clermont che concepì, in anticipo sui tempi, il primo disegno di una *Encyclopédie* ragionata. A Londra coltivò i contatti con Lord Burlington, Lord Dupplinge e Lord Coleraine. Un ragionamento sui supposti rapporti tra Maffei e gli ambienti massonici si trova in R. Targhetta, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine, 1988, pp. 37-40. Una più ampia panoramica sull’evoluzione del pensiero latomistico nel XVIII secolo si ha in R. Fasanari, *La Massoneria a Verona nella seconda metà del ’700*, Verona, 1949; R. Targhetta, *Ancora sulla massoneria veneta settecentesca, con qualche indugio a proposito di Verona*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, cit., pp. 19-26; M. C. Jacob, *L’illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, cit., pp. 125-220; G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell’Europa del Settecento*, Venezia, 1994; P. Del Negro, *La massoneria nella Repubblica di Venezia*, in *Storia d’Italia. Annali*, coordinata da R. Romano, C. Vivanti, 26 voll., Torino, 1978-2011, vol. XXI *La massoneria* a cura di G. M. Cazzaniga, 2006, pp. 399-417.

⁸¹⁸ Una chiave di lettura si trova in I. Chignola, *Allusioni massoniche in artisti e incisori all’ombra di Scipione Maffei*, tesi di laurea, Università di Verona, Corso in Beni Culturali, relatore L. Olivato, a.a. 2010-2011; e inoltre L. Olivato, *L’arte dei nobili: riforme urbane e fermenti massonici nella Verona del ’700*, cit., pp. 1019-1021

al conte Schulenburg e ad Antonio Scoto), nel *Corporum Lapidifactorum* dello Spada del '44 (intitolato al marchese Maffei)⁸¹⁹, nella *Merope* del '45 e in entrambi i tomi della *Cronica* dello Zagata, ampliati dal Biancolini (1745-1747)⁸²⁰. Innocui solo all'apparenza, tali piccole incisioni potevano infatti prestarsi a una duplice lettura e, pur non passando inosservati all'attento sguardo dei revisori patavini, non costituivano, evidentemente, da sole, una *condicio* necessaria per un eventuale "sbarramento" censorio o editoriale: semplici riferimenti al sapere geometrico e architettonico per i più, agli occhi dei fruitori meno ingenui esse rappresentavano silenziosi indicatori d'impegno frammassonico.

È interessante notare inoltre come tali criptiche composizioni siano piuttosto ricorrenti soprattutto nei testi del Wolff che, da quanto si sa, non fu propriamente un *franc-maçon*, malgrado le evidenti sue influenze in molte logge dell'epoca (soprattutto tedesche)⁸²¹. Ciò potrebbe dunque avvalorare da un lato l'ipotesi di un coinvolgimento ideologico del Gazola – dalla cui testata dedicatoria siamo partiti – dall'altro la consapevole applicazione di strategie

⁸¹⁹ Il fatto che la variante della xilografia usata nella *Merope* fosse stata utilizzata un anno prima per il frontespizio del *Corporum Lapidifactorum* dell'abate Giovanni Giacomo Spada (su cui torneremo oltre, in questo capitolo) non sembra contraddire l'ipotesi del Chignola, secondo cui la base dell'ideazione dell'incisione – nonché la proprietà – spetterebbe allo stesso marchese. Si veda *Ivi*, pp. 61-62. Scipione era infatti un estimatore degli studi dello Spada, tanto da arrivare a finanziarne l'opera di cui è dedicatario, come diremo; grazie alla mediazione del collega naturalista Séguier, sappiamo inoltre che la famosa collezione di fossili marini montebolcani di proprietà del presbitero passerà, a fine decennio, proprio nelle mani del Maffei. Si fa presente tuttavia come composizioni iconografiche molto simili, cioè con i medesimi "ingredienti" massonici, fossero in uso nella tipografia ramanziniana ben prima del '45, almeno a partire dal citato Senofonte del 1736. Rimanendo nello stesso ambito di *Merope* – quello cioè della letteratura teatrale – si ricorda come lo stampatore non si esimerà di utilizzare tali vignette per ornare anche altri testi dalla veste assai più dimessa, come ad esempio *La Pazzia. Commedia* di Giulio Cesare Becelli (Ramanzini, 1748) che di Maffei era collega e amico.

⁸²⁰ A proposito della *Merope* Chignola fa notare come la presenza della sfera armillare fosse legata all'Accademia Filarmonica di Verona, di cui costituiva l'emblema assieme al motto "*Coelorum imitatur concentrum*", mentre meno chiara appare la connessione con gli altri strumenti di tipo matematico-architettonico. Lo studioso non manca inoltre di sottolineare il fatto che in questo specifico caso la vignetta veniva collocata in chiusura all'avvertenza dell'editore, dopo la versione in italiano (con relativo "botta e risposta" tra Maffei e Voltaire) e prima di quella in francese. *Ivi*, pp. 59-64, pp. 61-63: "L'avvertenza è stata dettata *ad evidentiam* dallo stesso Maffei ma per un profano – ed un Inquisitore di Stato – la responsabilità morale e giuridica del contenuti ricadeva sulla testa dell'editore Ramanzini. [...] Ad avvalorare il sospetto che nella vignetta vi sia celato un messaggio esoterico è proprio il fatto che Maffei abbia deciso di confinarla in una pagina che gli avrebbe consentito di scaricare sul povero editore la responsabilità della scelta. L'erudito ne aveva ben donde a cautelarsi, scottato com'era dall'amara vicenda apertasi l'anno precedente con la pubblicazione de *Dell'impiego del danaro*, che aveva dato la stura ad una fiera polemica ben oltre i territori veneti, sfociando nella censura dell'enciclica papale *Vix pervenit*, giusto nell'anno di pubblicazione della *Merope*, e nella commina dell'esilio nella tenuta di Cavalcaselle l'anno successivo".

⁸²¹ Sulla questione si veda A. Pupi, *Johann Georg Hamann*, 5 voll., Milano, 1988-2004, vol. II *In domo patris. 1760-1763*, 1991, pp. 124-125, p. 124: "La formula wolffiana che dice l'aspirazione 'ad illuminare l'intelletto e ad accendere il cuore alla virtù' fu inserita in più di un rituale". L'autore mette in rilievo inoltre la stima di Federico II – affiliato massone dal '38 – che lo volle nuovamente sulla cattedra di Halle nel 1740, dopo che l'erudito era stato rimosso dal padre Federico Guglielmo I, poco incline ad aperture illuministiche. Christian Wolff considerava l'esperienza e la ragione le uniche due vie (necessarie e tra loro complementari) concesse all'uomo per il raggiungimento della conoscenza, sensibile e sovrasensibile; egli delineò a tal proposito una sorta di teoria che mettesse in evidenza sia il fondamento razionale dell'esperienza che il fondamento empirico della ragione. L'assoluta consocenza della natura rimane comunque per il filosofo una prerogativa esclusivamente divina; l'uomo deve "accontentarsi" di una conoscenza attendibile. Sui contenuti del metodo wolffiano si veda L. Cataldi Madonna, *Teoria e critica della ragione nella filosofia di Christian Wolff*, in "Studi Settecenteschi", 19, 1999, pp. 9-34.

comunicative messe in atto dallo stampatore al fine di “corteggiare” altri potenziali clienti affiliati alla setta (di cui non si esclude potesse essere socio lui stesso)⁸²².

Tornando agli *Elementa*, senz’altro più convenzionale appare la testata con lo stemma del vicentino Orazio Porto, dedicatario del secondo volume, ideata e realizzata dal già citato Voltolin (**fig. 296**) che in quel periodo stava intrecciando una – seppur sporadica – collaborazione professionale con il tipografo di San Tommaso. La sua partecipazione qui si limita tuttavia a quest’unica vignetta di modesta fattura, dato che per il terzo e quarto volume Ramanzini decide di rivolgersi ai più noti Valesi e Cunego (**figg. 297-298**), mentre l’ultimo volume, edito ad otto anni di distanza dal primo, si presenta sprovvisto di incisioni, sostituite da xilografie di bottega.

Qualche contributo si registra anche in ambito medico ove la diffusione del metodo autoptico sperimentale propugnato nelle aule del vicino Studio padovano stava progressivamente mutando l’approccio degli esperti nei confronti di morti o patologie apparentemente inspiegabili. Forte della propria tradizione aletofila, Verona torna a dedicare nuovo interesse a tale disciplina, anche ristampando testi più antichi, come, ad esempio, *Della Sifilide* di Girolamo Fracastoro (D. Ramanzini, 1739) nella volgarizzazione di Antonio Tirabosco (cfr. **figg. 348-349**). Buon seguito e numerose ristampe ebbe l’opera postuma del medico galenico Giuseppe Gazola (Verona, 1661-1715), *Il mondo ingannato da falsi medici* (I ed. Venezia, M. Rossetti, 1716), tradotto anche in spagnolo⁸²³. Minore eco ebbero invece gli elaborati – dal sapore talvolta più localistico – del neoterico Sebastiano Rotari (cui i Merlo prestarono costante interesse, pubblicandone di volta in volta i trattati, culminati poi nell’antologia *in folio* del ’44, a due anni dalla scomparsa⁸²⁴), di Giuseppe Bianchini e Girolamo Cesare Fantasti (che in contemporanea espressero un parere “sopra la cagione della morte della signora contessa Cornelia Zangari ne’ Bandi cesenate”⁸²⁵),

⁸²² Poteva capitare che gli stampatori, perseguendo fini economici e commerciali, decidessero di associarsi a varie congreghe. È noto, ad esempio, il caso dei Remondini di Bassano, che non esitarono a divenire formalmente massoni per guadagnare una nuova, ricca fetta di mercato, seguendo la “moda” del momento (cui il commediografo Goldoni nel 1753 dedicò, in segno di scherno, l’opera *Le donne curiose*). Se è vero che Ramanzini lavorò spesso per il marchese di Verona, l’idea di una sua iscrizione alla massoneria locale deve rimanere ad oggi una semplice ipotesi, non suffragata da sufficienti documenti o pubblicazioni orientate in tale senso, considerando anche il fatto che per Scipione Maffei si attivarono più o meno tutti i tipografi scaligeri, da Vallarsi a Tumermani. Sulla vicenda dei Remondini si vedano soprattutto i contributi di Mario Infelise: M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, cit.; M. Infelise, P. Marini (a cura di), *L’editoria del ’700 e i Remondini*, cit.

⁸²³ Del testo del Gazola (membro anch’egli dell’Accademia Aletofila) si contano numerose edizioni, concentrate soprattutto nel biennio 1716-1718 (stampate per lo più a Venezia, Trento e Praga). Nel ’29 fu tradotto in spagnolo e pubblicato a Valencia (*El mundo engañado de los falsos medicos. Discursos del dr. Josef Gazola, Veronès*, Valencia, A. Bordazar); l’ultima ristampa accertata è invece del 1747 (Venezia, A. Perlini).

⁸²⁴ *Opere mediche di Sebastiano Rotario stampate in varj tempi; ed ora tutte per la prima volta in un solo volume raccolte colla giunta delle opere postume inedite*, Verona, fratelli Merlo, 1744 (ristampato in seconda edizione nel ’62). Spicca la bella vignetta con l’*Allegoria della Medicina* nel frontespizio (**fig. 299**). Sull’autore si veda anche A. Forti, *Il nobile dottor Sebastiano Rotari e una vicenda di storia scientifica veronese. Preambolo*, in “Atti e Memorie dell’Accademia d’Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona”, s. V, v. VI, 1930, pp. 1-8.

⁸²⁵ G. Bianchini, *Parere sopra la cagione della morte della signora contessa Cornelia Zangari ne’ Bandi cesenate esposto in una lettera al signor co. Ottolino Ottolini da Giuseppe Bianchini canonico di Verona*, Verona. P.A. Berno, 1731; G. C. Fantasti, *Opinione sopra la cagione della morte della signora contessa Cornelia Zangari ne’ Bandi Cesenate esposta in una lettera al signor marchese d. Garzia di Toledo da Girolamo Cesare Fantasti filosofo medico*, Verona, D. Ramanzini, 1731. L’episodio ebbe allora un certo seguito tanto da interessare lo stesso Maffei che sembrò vedere in esso confermata la propria teoria sulla formazione dei fulmini; le notizie rielaborate dai due

di Antonio Fracassini (*Tractatus theoretico practicus de febris*, D. Ramanzini, 1750; *Naturae morbi hypochondriaci ejusque curationis mechanica investigatio*, A. Andreoni, 1756⁸²⁶; *Opuscula physiologico-pathologica dissertationes tres*, M. Moroni, 1763) e di Carlo Giannella (*Trattato di medicina preservativa diviso in sette parti*, Tipografia del Seminario, 1751, corredato di ritratto. Cfr. **fig. 301**) e Giovanni Verardo Zeviani (*Metodo circa l'uso della purga e del salasso*, A. Andreoni, 1752; *Nuovo fonte da cavar pronostici nelle malattie*, A. Andreoni, 1754; *Del flato a favore degl'ipocondriaci. Libri due*, A. Andreoni, 1755) che costituirà un ideale ponte con la cultura scientifica della seconda metà del secolo. Più sporadiche invece le indagini di tipo astronomico, così ben rappresentate entro il 1729 – fuori patria, però – dal veronese Francesco Bianchini. Di quest'ultimo, il tipografo Ramanzini, su istanza del nipote Giuseppe, pubblicò nel '37 le *Astronomicae, ac geographicae observationes selectae*⁸²⁷. La scelta del formato *in folio*, la presenza di un'apposita *Praefatio* curata dal bolognese Eustachio Manfredi (1674-1739) e l'inserimento all'interno del testo di illustrazioni didattiche calcografiche (non xilografiche, come più spesso succedeva) oltre ad alcune tavole e vignette di abbellimento, confermano gli ambiziosi obiettivi dell'editore che rivolge la dedica d'apertura al senatore Giovanni Mocenigo, di cui è riprodotto lo stemma, in iniziale (**fig. 303**). Lo stampatore riutilizzò il bel ritratto proposto già nel 1735 dalla Stamperia Targa in antiporta alla biografia dell'autore finanziata dal Muselli (cfr. **fig. 59**) cui abbinò, in sede frontespiziale il piccolo rame delineato e inciso dal Valesi con la riconoscibile marca di bottega (la giolittiana araba fenice, anch'essa in comune coi Targa) retta verosimilmente da Minerva a sinistra e dalla Medicina (di cui il gallo è un attributo) a destra (**fig. 302**). Come già anticipato, a causa della penuria di insegnanti, mecenati e strumentazione adeguata, tale disciplina ebbe a Verona una risonanza tutto sommato limitata, confermata dai modesti lavori degli epigoni locali e dalla conseguente scarsa attenzione/promozione da parte di tipografi e librai. A maggior ragione dunque appaiono

autori sopra citati erano state inizialmente trasmesse dal medico bolognese Antonio Mondini al monaco olivetano veronese Ippolito Bevilacqua. La contessa Cornelia Zangari Bandi – nonna materna del futuro pontefice Pio VI – venne a mancare, sessantaduenne, in circostanze descritte come misteriose: “gli avanzi del cadavero” consistevano infatti in un cumulo di cenere poco distante dal letto, le gambe intatte ma “ridotto in cenere tutto il cervello”. Letto e lenzuola apparivano integri e nella stanza la cenere residua si presentava “umida di crasso e fetido liquore”. Si veda G. Bianchini, *Parere sopra la cagione della morte*, cit., pp. V-IX; e inoltre W. Spaggiari, *Dickens, il canonico Bianchini e la nonna di Pio VI (una fonte veronese di Bleak House)*, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti*, Torino, 2012, pp. 252-266. Ancor più ingenua appare in realtà la visione del Fantasti, irriducibile galenista e avverso alle novità in campo medico (di derivazione cartesiana, neoterica o aletofila). Si vedano anche G. C. Fantasti, *Opinione di Girolamo Cesare Fantasti medico fisico sopra l'avvenimento di Collognola*, Verona, fratelli Merlo, 1732; id., *La scimmia non è specie d'uomo [...]. Con una lettera in fine dirizzata al Signor Giulio Cesare Becelli sopra il cervo impietrito, ritrovato in Grezzana*, Verona, D. Ramanzini, 1732; id., *Contra scritta di Girolamo Cesare Fantasti che annulla l'opinione del molto reverendo don Gianjacopo Spada, che le varie specie de Pesci, de vegetabili, e d'altre cose ritrovate da esso ne' monti argilosi alla nostra Verona vicini non sieno dal diluvio ivi deposti, e indurati, ma da mari antidiluviani*, Verona, D. Ramanzini, 1737.

⁸²⁶ Qui troviamo anche un ritratto dell'autore realizzato dal Valesi a spese dell'Andreoni (“*Sumptibus Antonii Andreoni*”) (**fig. 300**); con il rilevamento della tipografia da parte del Moroni, la lastra sarà riadattata in in antiporta agli *Opuscula physiologico-pathologica* del '63, ove però la scritta viene mutata in “*Sumptibus Marci Moroni*”.

⁸²⁷ *Francisci Blanchini Astronomicae, ac geographicae observationes selectae Romae, atque alibi per Italiam habitae ex eius autographis excerptae una cum geographica meridiani Romani tabula a Mari Supero ad Inferum ex iisdem Observationibus collecta et studio Eustachii Manfredi*, Verona, D. Ramanzini, 1737.

interessanti e coraggiosi quei testi che “rompono il silenzio” facendosi portavoce di nuove istanze, non più orientate solo allo studio fisico di stelle e pianeti (secondo l’impostazione bianchiniana), ma anche all’analisi complessa di posizioni orbitali e moti planetari. Si pensi, ad esempio, a *La scienza dei cieli e dei corpi celesti* con dedica a Gaetano Bianchini – fratello di Giuseppe – scritta da Gregorio Piccoli (1680-1755), appassionato sacerdote di Erbezzo, stampata invero su carta scadente e corredata di un’unica tavola xilografica fuori testo (J. Vallarsi, 1741)⁸²⁸; più articolate invece le *Osservazioni della Cometa* di Gianpaolo Guglienzi e Jean François Séguier (Tipografia del Seminario, 1744), allestite in sedicesimo e dotate di una mappa calcografica – ripiegata – in antiporta, con sigla *F. S.* in calce, a indicare il diretto contributo calligrafico dell’erudito di Nîmes (**fig. 304**)⁸²⁹. Basandosi su analoghe dissertazioni (a Bayeux in Francia o Middelburg nei Paesi Bassi) e rielaborando – come gli autori affermano – alcuni dati forniti dall’illustre collega Dortous de Maran, essi riuscirono in quell’occasione a determinare la longitudine di Verona, ottenendo per altro l’inserimento della piccola specola maffeiana nella “Repubblica astronomica” europea⁸³⁰.

Fu però l’esplorazione del vasto campo delle scienze naturali a produrre, nel medesimo periodo, risultati più interessanti per la città atesina. Lo dimostrano i numerosi volumi di botanica ovvero cataloghi di flora locale contenenti spesso anche approfondimenti paleontologici sui reperti fossili e lapidei di cui i monti veronesi erano particolarmente – e orgogliosamente – ricchi. Funsero al contempo da sprono e ideale riferimento i monumentali trattati d’oltralpe, intesi ad assolvere non solo finalità prettamente epistemologiche, ma anche utilitarie e, talvolta, teologiche⁸³¹. I presupposti del *Systema naturae* di Linneo (Rotterdam, J. W. de Groot, 1735) giungono a Verona filtrati probabilmente dall’ambiente padovano, per confluire quasi subito in più ampie problematiche sul rapporto tra forme viventi (vegetali e animali) e loro origine temporale. Sull’onda di un dibattito internazionale che aveva già visto schierati, ad esempio, gli inglesi Thomas Burnet (1635-1715) e John Woodward (1665-1728) o il franco-svizzero Louis

⁸²⁸ Sul Piccoli si veda soprattutto I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 256-263.

⁸²⁹ Si vedano, in merito, J. M. Faïdit, *Séguier et l’astronomie* in G. Audisio, F. Pugnière (a cura di), *J.F. Séguier. Un savant nîmois au siècle des lumières*, cit., pp. 135-146 e I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 307-310; sul nobile matematico Guglienzi si rimanda *ivi*, pp. 309-310.

⁸³⁰ G. Guglienzi, J. F. Séguier, *Osservazioni della Cometa di quest’anno 1744 e di due eclissi lunari. Fatte in Verona da Gianpaolo Guglienzi, e da Gianfrancesco Séguier. Con la Posizione geografica di detta Città*, Verona, Tipografia del Seminario, 1744, p. 19. Approfondisce I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 313-314: “L’astronomia, in realtà, non era affatto concepita come una disciplina avulsa dall’utile pubblico e destinata a rimanere chiusa nelle sue torri [...]. Un sintomo evidente del valore civile annesso all’astronomia è dimostrato dall’impegno di Guglienzi in favore della riforma dell’ora, che nella Repubblica Veneta vedeva ancora la giornata iniziare nell’istante sempre variabile del tramonto. Era un modo di misurare il tempo che per secoli aveva scandito senza problemi la vita del contadino, del monaco o anche del mercante, ma che non appariva più praticabile a chi si stava abituando ad una misura dettata non dal fluire continuo delle manifestazioni della natura ma da quello uniforme, rigido, discreto degli orologi meccanici”. Si veda anche G. Guglienzi, *Dell’ineguaglianza de’ giorni italiani. Lettera del Signor N.N. ad un suo amico*, Venezia, S. Occhi, 1744.

⁸³¹ L’individuazione di tassonomie che consentano di ricostruire il sistema della natura si conciliava con la volontà pratica di registrare le proprietà – soprattutto vegetali – e di giustificare l’eventuale presenza di un’“intelligenza creatrice” che reggesse a priori tale equilibrio. Per un inquadramento generale cfr. F. Duchesneau, *L’evoluzione delle scienze biomediche nel Settecento*, in *Storia della Scienza*, 10 voll., Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 2001-2004, vol. VI *L’età dei Lumi*, 2002, pp. 542-559.

Bourguet (1678-1742) – amico corrispondente dell’Alecchi – anche qui si avvertì la necessità di spiegare in modo scientifico le enigmatiche tracce lasciate agli albori della storia non dall’uomo, ma dalla natura⁸³². Tale tematica vantava peraltro alcuni illustri predecessori locali come Girolamo Fracastoro e Torello Saraina i quali, due secoli innanzi circa, furono tra i primi a sollevare la questione del trasporto degli ittioliti lontano dal mare senza dover necessariamente attingere alla spiegazione biblica del diluvio universale⁸³³. È altresì interessante notare che nel corso del Settecento, nonostante le sporadiche incursioni di noti intellettuali locali dal calibro del Bianchini e dell’Alecchi, siano soprattutto gli studiosi “sul campo” (osservatori appassionati, spesso collezionisti, il più delle volte carenti di una vera e propria preparazione letteraria) a farsi autori e promotori di testi scientifici. La complessità della materia imponeva inoltre di affiancare alla trattazione vera e propria delle illustrazioni esaustive, solitamente posizionate in calce al testo, intagliate su rame e per lo più senza firme distintive. Modesto, sotto vari punti di vista, è il testo del già citato padre Piccoli: *Ragguaglio di una grotta ove sono molte ossa di Belve diluviane nei Monti Veronesi, e dei Luoghi in quei contorni* (fratelli Merlo, 1739). Lo scrittore vi esponeva il progetto di una colonna stratigrafica, subordinata alla tradizionale concezione del sistema diluviano e a una cosmologia sostanzialmente immobile⁸³⁴. In questo modo, l’assimilazione delle novità newtoniane sembrava combinarsi, seppur solo formalmente, all’ortodossia cattolica. Oltre all’anonima vignetta frontespiziale, l’agile libretto presenta una mappa orografica verosimilmente disegnata dallo stesso Gregorio e tradotta su rame da quel Giuseppe Scolari con cui già aveva collaborato nel 1720 per la *Veronensis [...] topographia*

⁸³² Tra i testi che ebbero una certa rilevanza si citano, del Burnet, la *Telluris theoria sacra orbis nostri originem et mutationes generales, quas aut jam subiit, aut olim subiturus est, complectens. Libri duo* (Londra, R. Norton, G. Kettibly, 1681); del Woodward la *Specimen geographiae physicae quo agitur De terra, et corporibus terrestribus speciatim mineralibus nec non mari, fluminibus, et fontibus* (Zurigo, D. Gessner, 1704) e la *Naturalis historia telluris illustrata et aucta*, (Londra, R. Wilkin, Is. Vaillant, 1714); del Bourguet si ricordano invece le *Lettres philosophiques sur la formation des sels et des cristaux et sur la génération et les mécanisme organique des plantes et des animaux [...] avec un memoire sur la theorie de la terre* (Amsterdam, F. l’Honoré, 1729) e i due volumi delle *Mémoires pour servir à l’histoire naturelle des pétrifications dans les quatre parties du monde: avec figures, et divers Indices aussi methodiques que necessaire* (L’Aia, J. Neaulme, 1742). In particolare Bourguet, commerciante di seta per tradizione familiare, soggiornò spesso in Italia, a Venezia, Bolzano e Verona soprattutto. Qui iniziò ad interessarsi di storia naturale raccogliendo in prima persona fossili e interfacciandosi direttamente con Maffei ed Alecchi. Con quest’ultimo, come abbiamo detto, intrattenne un fitto carteggio attraverso il quale i due intellettuali – spesso forieri di opinioni contrastanti – si confrontano su svariati argomenti: teologia, morale, antiquaria, storia naturale e cronologia. Si veda P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano, 1979.

⁸³³ Sulle posizioni dei due scrittori cinquecenteschi si rimanda a I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 199-215. Le considerazioni del Fracastoro sono contenute e sviluppate in T. Saraina, *De Origine et Amplitudine Civitatis Veronae*, Verona, A. Putelleti, 1540. A fronte di una sostanziale *libertas philosophandi* manifestata da entrambi, svincolati da influenze teologico-religiose, per gran parte del XVI e XVII secolo ebbero la meglio altre idee, più conservatrici, come quella del domenicano Valerio Faenzi che nel *De origine montium* (Venezia, Accademia veneziana, 1561) preferisce addurre argomentazioni tratte dalla patrologia cristiana. Su questa linea si inserisce anche Francesco Bianchini che, nonostante l’ottima preparazione storico-astronomica, nel ragionare sulla storia della Terra non rinuncerà a ricorrere all’ancora “sacra” delle genealogie bibliche (compreso il diluvio universale)

⁸³⁴ Sul valore della colonna si vedano E. Vaccari, E. Curi, *Quarrying and Geology in early XVIII century Italy: the lithological column of Gregorio Piccoli (1739)*, in M. Serrano (a cura di), *Inhigeo Meeting, Portugal, 2001: Geological Resources and History, Proceedings of the XVI Inhigeo Symposium* (Aveiro, Portugal, Centro de Estudos de Historia e Filosofia da Ciência e da Técnica, Universidad de Aveiro, 24 June-1 July 2001), Aveiro, 2003, pp. 417-429.

(figg. 305-307)⁸³⁵. Non stupisce che l'opera abbia avuto una circolazione limitata; pesarono infatti da un lato l'inevitabile isolamento geografico del suo autore (stabile ad Erbezzo), dall'altro la mancanza di appoggi autorevoli, come ad esempio, quello del marchese Maffei, sostenitore invece delle tesi anti-diluviane del collega "rivale" Giovanni Giacomo Spada (1679-1749). Presbitero di Grezzana, questi era uno dei più apprezzati collezionisti di fossili del primo Settecento veronese; il suo personale museo era costituito da pezzi qualitativamente importanti da lui stesso raccolti durante le numerose escursioni esplorative delle zone limitrofe e delle montagne veronesi (soprattutto la cosiddetta "montagna dei pesci" di Bolca). L'idea di discuterne per iscritto, sfruttando l'osservazione diretta dei propri reperti per inserirsi nel dibattito della "Repubblica dei naturalisti" va però probabilmente ascritta al lungimirante Scipione cui, non a caso, Spada dedicò il suo primo breve intervento in materia, ovvero la *Dissertazione ove si prova, che li petrificati corpi marini, che nei monti adiacenti a Verona si trovano, non sono scherzi di natura, ne diluviani; ma antediluviani* (D. Ramanzini, 1737)⁸³⁶. La preparazione dell'autore non era tale da poter presentare un'organica teoria della terra, ma piuttosto una convinta confutazione delle tesi diluvialiste basata sull'evidenza empirica. L'analisi autoptica dello *status quo* portava infatti a constatare che quei coralli e quelle piante marine fossili (quotidianamente ispezionati), rappresentanti di specie che crescevano saldamente fissate alla roccia, avessero bisogno di molto più tempo per nascere e svilupparsi rispetto ai centocinquanta giorni in cui la terra fu coperta dalle acque, ammessi dalla narrazione biblica. L'impalcatura concettuale si agganciava consapevolmente (ma in maniera meno problematica) alle moderne posizioni di Antonio Vallisneri, esposte già nel 1721, con i trattati *De' corpi marini* (Venezia, D. Lovisa) e *l'Istoria della generazione dell'uomo* (Venezia, G.G. Hertz)⁸³⁷. La fama del sacerdote di Grezzana viene confermata nel '39 con il *Catalogus lapidum Veronensium* (D. Ramanzini, 1739) – senza illustrazioni – e, infine la relativa "*editio altera multo auctior*" del *Corporum lapidefactorum agri Veronensis catalogus* (D. Ramanzini, 1744), corredata di dieci

⁸³⁵ G. Piccoli, *Ragguaglio di una grotta ove sono molte ossa di Belve diluviane nei Monti Veronesi, e dei Luoghi in quei contorni; e Strati di Pietra, tra i quali stanno i Corni Ammoni; e ove si ritrovano altre Produzioni maritime impietrite, e come in Dissegno si dimostra*, Verona, fratelli Merlo, 1739. *Veronensis territorii nova aucta atque accurata topographia cum Australi Tridentini, Mantuanique Boreali parte / Gregorio Piccoli Daifasoli [...] auctore; Gregorius Piccoli [...] delineavit; Stephanus Scolari sculpsit* (cm 70 x 45).

⁸³⁶ Nello stesso anno esce anche la *Giunta alla dissertazione de' corpi marini petrificati ove si prova che sono antediluviani*, stampata, sempre in quarto, dal Ramanzini. Non si dimentichi che dopo la morte del proprietario il Museo Spada fu di fatto trasferito in casa del marchese che, in quello stesso periodo si adoperava, tramite il fido ed esperto Séguier, per l'acquisto del terreno di Bolca che ospitava il "monte dei pesci". Si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 272, nota 462.

⁸³⁷ Soprattutto nel primo caso il Vallisneri dovette ricorrere ad una preventiva autocensura per non incorrere nelle maglie dell'Inquisizione. La sua posizione teneva ben distinto il piano teologico da quello naturalistico, avvertendo per questo il pericolo dell'eterodossia. Diversamente, "Spada è certo di camminare sui sentieri dell'ortodossia, poiché la sua non appare una visione problematica: egli non pone in questione né la cronologia biblica, né il racconto mosaico del diluvio, né della sua universalità, limitandosi a prendere atto di come l'evidenza empirica neghi un collegamento tra il diluvio e i fossili di animali marini. Vallisneri pone invece sottilmente ma costantemente in dubbio queste fonti, senza mai sciogliere le proprie perplessità e tuttavia, adombrando sulle orme di Fracastoro la necessità di lunghe scale temporali per spiegare le produzioni della natura e le «naturali inondazioni» avvenute «ne' tempi più remoti, e più oscuri (e Dio sa quando)»". A. Vallisneri, *De' corpi marini*, cit., p. 46 in I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 248.

tavole calcografiche anonime (cfr. **figg. 308-310**). Nell'elenco dei pezzi non si manchi peraltro di notare come alcuni provenissero dalla collezione del tedesco Peter Wagner, "*Medicinae Doctoris, et Archiatri Serenissimi Principis Bradenburgensis*"⁸³⁸, conosciuto probabilmente tramite il Séguier di cui era corrispondente⁸³⁹. Costanti erano inoltre i rapporti con i veronesi Ottavio Alecchi (che mirava a sfruttarne le competenze per avviare un commercio internazionale di fossili) e Giovanni Arduino, autore del sintetico schizzo del sito di Bolca⁸⁴⁰ (**figg. 310-310/a**), come immancabile fu anche la frequentazione del medesimo Jean François Séguier, *longa manus* maffeiana e punto di riferimento per la comunità dei naturalisti scaligeri entro cui funse da patrocinatore e collegamento con il mondo d'oltralpe⁸⁴¹. Grazie a lui Verona poté dialogare alla pari con alcune delle principali città italiane e con i relativi naturalisti di spicco: Carlo Allioni a Torino, Ferdinando Bassi e Giuseppe Monti a Bologna, Giovanni Bianchi a Rimini, Domenico Schiavo e Salvatore di Biasi a Palermo, Ludovico Zucconi e Angelo Capelli a Venezia. Beninteso, l'intellettuale francese non solo coordinò le ricerche altrui, ma collazionò e redasse in prima persona alcuni importanti trattati scientifici riguardanti le specie vegetali (con particolare

⁸³⁸ G.G. Spada, *Corporum lapidefactorum agri Veronensis catalogus quae apud Joan. Jacobum Spadam Gretianae Archioresbyterum asservantur. Editio altera multo auctior, cui accedunt Annotationes, et Marmorum quae in eodem agro reperiuntur Elenchus*, Verona, D. Ramanzini, 1744, pp. 74-76

⁸³⁹ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 243. L'opera di Spada ebbe una discreta circolazione anche in area padovana, grazie ad Antonio Vallisneri junior (1708-1777), figlio dell'omonimo amico e collega di Maffei, come afferma anche S. Contadi, *La rivincita dei filosofi di carta. Saggio sulla filosofia naturale di Antonio Vallisneri junior*, Firenze, 1994, p. 103.

⁸⁴⁰ Lo stesso Arduino accennerà alla pubblicazione dello schizzo nella *Memoria epistolare sopra Varie Produzioni Vulcaniche Minerali e Fossili, del Signor Giovanni Arduino. Tratta dal Nuovo Giornale d'Italia*, Venezia, B. Milocco, 1782, p. 12: "Io visitai quel Luogo nel settembre del 1740, e ne feci un picciolo disegno pel fu chiarissimo Signor Gio: Giacomo Spada, Arciprete di Grezzana; che ho poi veduto inciso ed inserito nella seconda edizione della di lui Opera, che ha per titolo *Corporum lapidefactorum Agri Veronensi, etc. Veronae 1744*" (lettera a N. G. Leske del 2 luglio 1782). Non è chiaro a quale "picciol disegno" egli faccia riferimento, dal momento che ad oggi si riconoscono almeno tre testimonianze grafiche, due conservate presso la Biblioteca Civica di Verona (*recto* e *verso* di un medesimo foglio. BCVR, *Fondo G. Arduino*, b. 760, IV) e una – anonima – alla Biblioteca Comunale Labronica "F. Guerrazzi" di Livorno, tra le carte dello scienziato (*Autografoteca Bastogi*, cass. 4, ins. 738, n. 3). Una riflessione sui disegni dell'Arduino si ha in E. Filippi, *L'opera cartografica di Giovanni Arduino (1714-1795)*, in *Scienza tecnica e pubblico bene nell'opera di Giovanni Arduino, 1714-1795*, Atti del Convegno (Verona, 9-10 febbraio 1996) a cura di E. Curi, Verona, 1999, pp. 221-323. Sull'importante ruolo del veronese, reso internazionale grazie anche allo scambio con lo svedese Johann Jakob Ferber (1743-1790) si veda E. Vaccari, *Lo sviluppo delle scienze della terra nella Repubblica veneta del secondo Settecento attraverso l'opera di Giovanni Arduino*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, cit., pp. 37-56 (e bibliografia precedente); id., *Giovanni Arduino (1714-1795). Il contributo di uno scienziato veneto al dibattito settecentesco sulle scienze della Terra*, Firenze, 1993, pp. 34-35; Id., *The "classification" of mountains in eighteenth century Italy*, in G. B. Vai, W. Glen E. Caldwell (a cura di), *The Origins of Geology in Italy*, Boulder (U.S.A.), 2006, pp. 157-177.

⁸⁴¹ Sulla rete di intrecci internazionali del Séguier si veda D. Roche, *Correspondants et visiteurs de Jean-François Séguier*, in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes*, cit. Per una bibliografia generale sul si vedano anche G. Boissier, *Un savant d'autrefois*, in "Revue des deux mondes", 92, 1871, pp. 446-478; A. Goiran, *Il marchese Scipione Maffei – Giovanni Francesco Séguier*, in in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. IV, v. XI (LXXXVI), 1911, pp. 195-235; G. Audisio, F. Pugnière (a cura di), *J. F. Séguier. Un savant nîmois au siècle des lumières*, cit., E. Mosele, *Un accademico francese del Settecento e la sua biblioteca (Jean-François Séguier. 1703-1784)*, Verona, 1981; sul ruolo del Séguier nella diffusione del *Catalogo* di Spada (lettera di C. Allioni a J.F. Séguier, 31 luglio 1752, conservata presso la Bibliothèqu Municipale di Nîmes, ms. 136, f. 29 v.) si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 263, nota 415.

attenzione all'*habitat* scaligero). Dopo la *Bibliotheca botanica* (edita a L'Aia nel 1740)⁸⁴² e le già citate *Osservazioni della cometa* stilate nel '44 assieme al matematico Guglienzi, egli completò infatti i due volumi sulle *Plantae Veronenses seu Stirpium quae in agro Veronensi reperiuntur* (2 voll., Tipografia del Seminario, A. Carattoni, 1745) corredati di numerose tavole didattico-esplicative che non si esclude possano essere state delineate dallo stesso autore (**figg. 311-316**)⁸⁴³. Nello stesso anno usciva anche il *Catalogus Plantarum, quae in agro veronensis reperiuntur* (Verona, Tipografia del Seminario, 1745) con un interessante – ancorché anonima – vignetta frontespiziale (**fig. 317**). La continuazione e la fortuna di tali ricognizioni sfociò, a nove anni di distanza – poco prima cioè che Jean François rientrasse nella sua città natale – nel *Supplementum seu volumen tertium* (A. Andreoni, 1754), anch'esso illustrato (**figg. 318-320**). Rimase invece allo stato di manoscritto l'opera sui fossili montebolcani, pensata e scritta – secondo Jean Gaudant – nel triennio tra il '47 e il '50, ovvero tra la fine della composizione delle *Plantae Veronensis* e l'acquisizione del museo Spada per conto del Maffei⁸⁴⁴. All'interno vi si trova un'attenta disamina degli studi sull'argomento, dall'antichità sino al XVIII secolo; uno a uno, Séguier prende le distanze da tutte le teorie allora in vigore, respingendo al contempo le posizioni diluvialiste (di Bourguet, Woodward o Scheuchzer), l'idea – già leibniziana – di un progressivo ritiro dell'oceano (propugnata in Veneto dal Vallisneri), l'antica ipotesi delle acque sotterranee e la più recente supposizione di un innalzamento del fondale terrestre (argumentata da Anton Lazzaro Moro e difesa dall'amico marchese). A fronte di una generale critica metodologica, egli non elabora però nessuna “contro-proposta” interpretativa, motivo per cui l'opera fu infine accantonata e mai data alle stampe.

Si può asserire, in conclusione, che gli studi archeologici, astronomici e filosofico-naturali (qui esaminati attraverso il filtro delle illustrazioni su rame) concorsero a plasmare nel corso del Settecento una nuova idea della storia della terra – e giocoforza dell'umanità – che, supportata da una strumentazione tecnica e una terminologia specifica, giunse talvolta a mettere in discussione le radicate cronologie bibliche e le interpretazioni del reale ad esse connesse. Lungi dal trovare un'unica soluzione, come si è visto, l'intricato equilibrio tra fede e scienza conobbe anche a Verona un'interessante partita culturale. La costruzione di un moderno sistema conoscitivo di tipo scientifico accompagnò il contemporaneo entusiasmo filologico dei monumentali trattati teologici e patristici – così ben rappresentato nella città atesina dai vari Ballerini, Bianchini, Vallarsi – salvo metterne a nudo, talvolta, i limiti strutturali. Lungo il solco dell'ortodossia religiosa le tradizionali *vexatae quaestiones* subirono ripetuti – e destabilizzanti –

⁸⁴² *Bibliotheca botanica, sive Catalogus auctorum et librorum omnium qui de re botanica, de medicamentis ex vegetabilibus paratis, de re rustica, et de horticultura tractant, a Joanne-Francisco Seguierio Nemausense digestus. Accessit Bibliotheca botanica Jo. Ant. Bumaldi, seu potius Ovidii Montalbani Bononiensis*, L'Aia, J. Neaulme, 1740.

⁸⁴³ J.F. Séguier, *Plantae Veronenses seu Stirpium quae in agro Veronensi reperiuntur methodica synopsis*. [...]. *Accedit ejusdem Bibliothecae botanicae supplementum*, 2 voll., Verona, Tipografia del Seminario, presso A. Carattoni, 1745. L'opera include anche il *Viaggio di Monte Baldo* del Calzolari in latino e l'appendice alla *Bibliotheca Botanica* del 1740.

⁸⁴⁴ J. Gaudant, *Les poissons pétrifiés du Monte Bolca (Italie) et leur influence sur les théories de la Terre au milieu du siècle des Lumières, d'après un manuscrit inachevé de Jean-François Séguier (1703-1784)*, cit., pp. 675-683; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 273, nota 465.

deragliamenti, in un susseguirsi di “*disputandum*”-“*non disputandum*” e di dubbi formali di ascendenza cartesiana. In questo limbo fatto di illuminate spinte positiviste e allignati retaggi spirituali risiede il cuore pulsante di un secolo ricco di contraddizioni e zone d’ombra, chiamato a ridefinire confini ed orizzonti gnoseologici. Il tutto sommato esiguo numero di testi illustrati analizzati fin qui, dunque, non è altro che una minuscola sfaccettatura – per certi versi indipendente e svincolata da problematiche contenutistiche – di un poliedro irregolare, la cui area superficiale appare forse incalcolabile nella sua totalità, ma ben riflessa, pur parzialmente, nel *mare magnum* della vasta ed eterogenea proiezione editoriale locale.

2.2.3 *Con tutta la purità ed eleganza del favellare: testi e immagini tra antico e moderno*

I libri moderni son’utili, e gli antichi son necessarij; e i moderni son’utili quando son buoni, ma de gli antichi per più generi di studio necessarij sono anche i cattivi.

(S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, I)

Dite che non abbiam più Poeti. Come avremo Poeti, se non si leggon più che libri Francesi? In quelli non impareremo la lingua Poetica nostra, perderemo tutto, e più d’altro quello in che abbiam prevalso sempre.

(S. Maffei, lettera del 28 gennaio 1738 a Ludovico Antonio Muratori)

L’indagine sulla produzione editoriale della prima metà del secolo non può dirsi completa senza aver prima considerato una terza categoria di testi che, pur con le debite eccezioni (il *De Rerum Natura* lucreziano ne è un esempio), esula in sostanza dalle problematiche storiche, teologiche o filosofiche poc’anzi descritte. Il graduale passaggio dall’universo cartesiano a quello newtoniano, assieme ai molteplici dibattiti metodologici che direttamente o indirettamente ne sortirono – si pensi all’analisi autoptica di reperti archeologici e manoscritti medievali, al perfezionamento delle potenzialità filologiche e alla conseguente laicizzazione dell’approccio religioso – funsero infatti da sfondo a una serie di iniziative letterarie *stricto sensu*, spesso legate al teatro (antico o moderno) e mai del tutto disgiunte da ponderate riflessioni linguistiche. Proprio quest’ultimo genere di pubblicazioni giustificava del resto l’inserimento di immagini “di supporto”, a un livello più alto; rispetto infatti ai testi di carattere antiquariale o patristico ove i contributi visivi miravano rispettivamente a chiarire dettagliate descrizioni e stimolare la devozione religiosa, qui l’illustrazione poteva svolgere un ruolo di “co-protagonista”, da un lato sviluppando “*per visibilia*” i contenuti della narrazione, dall’altro interferendo direttamente con essa tramite l’aggiunta di particolari non contemplati o attraverso la semplificazione di complesse allegorie.

Sulle tracce dei lavori calcografici presenti all’interno dei volumi, il presente capitolo intende dunque ricostruire la specifica *facies* culturale e letteraria veronese, proiettata nelle scelte tipografiche, tra ristampe di pietre miliari del passato (greco, romano, medievale, umanistico,

rinascimentale) e proposte di autori contemporanei, italiani e non. Diversamente dai precedenti paragrafi dedicati alla produzione antiquariale, patristico-religiosa e filosofico-scientifica, ove l'ordine di presentazione dei testi illustrati si giustificava in successione diacronica, si è qui preferito dare priorità al corso "naturale" della storia letteraria da cui attingono, in anni diversi, i singoli stampatori. Una sezione separata spetterà invece alle opere teatrali, strettamente connesse alle sfortunate vicende del Filarmonico che funse, nonostante tutto, da polo catalizzatore per numerosi scrittori.

Agli esordi del secolo, nelle pagine del *Giornale de' Letterati d'Italia* – ideale pedana di confronto tra l'intera penisola e il panorama mitteleuropeo – veniva rimproverato lo scarseggiare di testi antichi, in lingua o tradotti:

Non par già, che le nostre stampe abbiano disimparato il Greco, e'l Latino, dappoiché ne fu da esse all'altre nazioni dato l'esempio? Alcune insigni stamperie si trovano, che si lamentano di non aver che stampare, quasi degli antichi piene ne fossero le botteghe, là dove questi ci conviene far continuamente venire da lontanissime parti con doppia spesa. [...]. La cecità nostra in questa parte è incredibile, e portentosa, poiché tralasciando la gloria, che volontariamente cediamo alle altre Provincie (*sic*), egli è manifesto, che ci venghiamo in questo modo a privare d'un utile infinito, che potrebbe ritrarsene, così dal pubblicare cose inedite di sommo pregio come dal fare edizioni d'Autori antichi, accresciute, e illustrate, e collazionate con tanti preziosi codici, che nelle librerie inutilmente marciscono. È lodevole senza dubbio la bontà di que' nostri Letterati, che ricercati mandano, o comunicano tutto giorno agli editori di Olanda, e di Francia, e d'Inghilterra le varie lezioni de' nostri testi, e le proprie critiche osservazioni, ed emendazioni: ma non vi sarà mai, chi si sovvenga esservi anche in Italia la stampa, e chi rifletta, che questo è un donare altrui l'utile, e la gloria delle proprie fatiche? Ma non che degli antichi, le Opere ancora de' nostri moderni, se sono latine, e se di materie scientifiche, od erudite, non trovano qui d'ordinario, chi le alloggi, e chi lor porga mano: onde veggiamo di quando in quando uscirne una in Germania, ed altra in Olanda, od altrove. Dovrebbero gli uomini di lettere affaticarsi per isgombrare tanto pregiudizio, e per far bene intendere, che delle cose gravi l'esito non può mai fallire, benché talvolta si potesse alquanto ritardare⁸⁴⁵.

Correva allora l'anno 1711 e rispetto ai colleghi oltremontani era chiara la percezione di uno svantaggio, non tanto a livello culturale – giacché agli italiani gli intellettuali francesi, tedeschi, inglesi, olandesi si rivolgevano – quanto piuttosto sul piano operativo e sociale. Stando però ai risultati ottenuti entro la metà del secolo (in parte indagati nel precedente paragrafo) si può asserire che il pericolo di inerzia, avvertito dall'anonimo autore dell'articolo, fosse stato infine scampato. Ne sono una conferma, ad esempio, i resoconti tratteggiati a distanza di cinquant'anni dal Villoison – di stanza in laguna per studiare alcuni manoscritti della Marciana⁸⁴⁶ – e dal De

⁸⁴⁵ *Giornale de' Letterati d'Italia*, cit., vol. V, 1711, pp. 382-384. A tal proposito, più di un ventennio dopo, il Maffei scriverà nelle *Osservazioni Letterarie* (I, 1737), p. 4: "[...] Se si vuole in Italia un Omero, un Erodoto, un Tucidide, un Senofonte, un Diodoro, un Polibio, un Dione, con tutti gli altri che sono del fondato sapere le prime chiavi, e senza de' quali una libreria è ridicola, conviene a forza scriver di là da monti, attendergli per lungo tempo, e con molto dispendio ricevergli non di rado imperfetti. A questo siam giunti in Italia, dopo aver dato all'altre nazioni di pubblicare i Greci originali l'esempio primo; e quando bell'adito resta ancora nella maggior parte di essi di farsi onore, sopra tutto con rivedere, e con perfezionar le versioni".

⁸⁴⁶ Villoison si avvale dell'aiuto del bibliotecario marciano Iacopo Morelli, grazie al quale poté stampare, sempre a Venezia, gli *Anecdota graeca* (Coletti, 1781) e una monumentale edizione dell'*Iliade* (Coletti, 1788) corredata da *scolii* antichi (e solo parzialmente pubblicati nel 1740 da Antonio Bongiovanni). La passione per tali ricerche si univa all'entusiasmo per la produzione editoriale veneta dove – come comunica all'amico Wittenbach – era possibile acquistare libri introvabili anche in Francia e Olanda. Si veda C. Joret, *D'Ansse de Villoison et*

Lalande, che non esitò a definire gli stampatori veneti “*les plus savants libraires de l’Europe*”⁸⁴⁷, per la quantità (e qualità) di opere classiche e orientali. Basti solo pensare all’ambizioso programma dei fratelli Giovanni Antonio e Gaetano Volpi di Padova – rispettivamente professore e abate – che, avvalendosi dello stampatore-libraio Giuseppe Comino, dal 1717 diedero vita a una serie di scrupolose pubblicazioni di scrittori latini, antichi e rinascimentali (tra cui spiccano le edizioni critiche di Catullo e degli umanisti Flaminio e Navagero), nonché dei classici in volgar lingua (Dante, Petrarca, Poliziano, Caro...) corredati da commenti, indici e altri apparati d’esegesi. Grazie alla correttezza dei testi ivi impressi – cifra distintiva mai delusa – non stupisce, dunque, come in breve tempo la tipografia Volpi-Cominiana fosse divenuta il punto di riferimento per i redattori del *Giornale*, incarnando, almeno sino alla fine del quarto decennio, gli ideali della tanto decantata *Res publica literaria*⁸⁴⁸. Non si dimentichi inoltre che tra il 1711 e il 1734 la cattedra di eloquenza greca e latina dello *Studium* era retta dall’erudito Domenico Lazzarini, marchigiano legato all’ambiente arcadico (e antigesuita) romano dei vari Gravina, Fontanini e Passionei. Nonostante l’intransigenza delle sue posizioni, arroccate in difesa di un classicismo “ortodosso”, refrattario cioè a qualsivoglia forma di apertura (e per questo criticato dal Maffei), il suo modello didattico ebbe importanti ripercussioni di tipo ideologico e culturale, amplificate dalla cassa di risonanza accademica e da alcune opere esemplificative, come la tragedia *Ulisse il Giovane*, pubblicata nel ’20 a Padova presso il Conzatti⁸⁴⁹. A fronte del moltiplicarsi degli studi esteri – specialmente da parte dei maurini francesi – si riconosce dunque, tra il 1720 circa e il 1750, un progressivo aumento anche delle pubblicazioni venete ricavate dagli antichi testi greci e latini. Assecondando le specifiche predilezioni dei vari poli editoriali, nell’arco di un trentennio si poté così disporre di numerose nuove opere, atte a coprire il vasto spettro “domanda-offerta” del mercato nazionale e internazionale: letteratura in poesia e in prosa (soprattutto a Padova, Venezia, Bassano), trattati di medicina e scienze naturali (Padova), dissertazioni di teologia (Verona, Venezia) e di filosofia (Venezia, Padova). Beninteso, l’affrancamento non fu immediato e nemmeno totale: accanto agli apporti propriamente italiani continuarono infatti le ristampe di importanti studi d’oltralpe. Ne conseguono talvolta interessanti esiti poliglotti; è il caso, ad esempio, del *ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΙΟΙΤΙΝΟΥ ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ ΒΙΒΑΙΟΝ*, ovvero il *De Sublimi libellus Graece conscriptus; Latino, Italico, et Gallico Sermone redditus* congedato dal Tumermani nel 1733. Quest’ultimo

l’hellénisme en France au XVIII^e siècle, Paris, 1910, pp. 176-178. D. Nardo, *Gli studi classici*, in *Storia della cultura veneta*, cit., 5/I *Il Settecento*, 1985, pp. 227-256, pp. 249-250.

⁸⁴⁷ J. De Lalande, *Voyage en Italie [...]. Seconde édition corrigée et augmentée*, 9 voll., Paris, J. C. et veuve Desaint, 1786, vol. VIII, pp. 556-560. Il De Lalande elogia principalmente gli stampatori della laguna come gli Zatta, i Bettinelli, gli Occhi, i Pasquali.

⁸⁴⁸ Sulle vicende della stamperia Cominiana si veda soprattutto M. Callegari, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio. Stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, cit., pp. 113-155, in parte ripreso in id., *Strategie di produzione libraria a Padova nel Settecento*, in “*Navigare nei mari dell’umano sapere*”. *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell’Italia del XVIII secolo*, cit., pp. 33-43.

⁸⁴⁹ Sul Lazzarini (1668-1734) si veda A. Grimaldi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 64, 2005, *ad vocem*, pp. 219-222. Per una visione più ampia si veda M. Cerrutti, *L’erudizione storico-letteraria*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I *Il Settecento*, cit., pp. 257-275, con particolare attenzione alle pp. 257-259.

affiancò al testo originale la traduzione latina dell'edizione oxoniense (Oxford, Theatro Sheldoniano, 1710), la francese a cura di Nicolas Boileau (Amsterdam, A. Wolfgang, 1677) e l'italiana del fiorentino Anton Francesco Gori, impressa allora per la prima volta anche grazie all'intercessione di un altro letterato illustre: Antonio Francesco Marmi⁸⁵⁰. A supportare l'iniziativa furono non pochi sottoscrittori, tra cui anche il collega tipografo (potenzialmente "rivale") Ramanzini, che si mostrerà molto prolifico nel medesimo ambito. L'apparato calcografico spetta alla mano di Francesco Zucchi, che sigla la vignetta frontespiziale raffigurante Longino al cospetto di una donna scrivente (forse la *Storia*) (**fig. 321**) e il ritratto del dedicatario, il milanese Antonio Litta, accompagnato dallo stemma di famiglia (**fig. 322**). A guardar bene, l'impostazione – con parapetto, blasone coronato, cornice d'alloro lambita da un drappo cascante e affiancata da elmo e scudo – è sostanzialmente la stessa che l'intagliatore lagunare utilizzerà qualche anno più tardi per il marchese Cesare Bevilacqua, posto in antiporta al già citato *Jacopo Sadoletto*, uscito dai torchi dello stesso Tumermani (1737; cfr. **fig. 227**).

A *latere* delle citate edizioni critiche di trattati latini e greci, stimulate dal vicino Studio oltre che da singole personalità locali⁸⁵¹ (e redatte nella lingua universale: il latino), a partire dal quarto decennio nella città atesina si registrò un crescente interesse per i classici tradotti, condiviso peraltro con i principali centri tipografici del territorio: Venezia, Padova e Bassano⁸⁵². Se è vero – come affermava il marchese – che “niuna cosa può far più onore all'Italia, e può contribuire più a restituirle la gloria delle lettere, quanto l'applicarsi di nuovo all'edizione degli

⁸⁵⁰ Nella lettera *All'illustrissimo Signore Anton Francesco Marmi* scritta da Anton Francesco Gori, si evince come la versione stampata dovesse sostituire quella inizialmente prevista per mano di Giovanni Falgani (il cui manoscritto andò forse perduto); l'autore confessa inoltre di aver beneficiato dei consigli dell'amico Anton Maria Salvini.

⁸⁵¹ Oltre al marchese Maffei, formatosi nella scuola greca di Panagioti di Sinope, grandi conoscitori della lingua ellenica sul suolo scaligero furono Ottavio Alecchi, Girolamo Ferrari e Girolamo da Prato dell'Oratorio di San Filippo Neri, Giulio Lando, Domenico Vallarsi, Gianpaolo Guglienzi, Stefano Mariotti (il migliore discepolo del Panagioti). Furono questi eruditi a formare la seconda generazione di grecisti veronesi, come Giuseppe Torelli, Girolamo Pompei e Ippolito Pindemonte.

⁸⁵² Tra Verona e Padova si riconosce una diversa predisposizione tematica all'antico: come già si è intravisto, la prima si concentrò maggiormente sulla letteratura cristiana, la seconda sui testi scientifici e sulla letteratura classica. Quasi in contemporanea Giovanni Poleni (professore di astronomia e matematica presso lo *Studium*) e Scipione Maffei, tra loro in contatto epistolare dal '17, inaugurarono il nuovo metodo filologico: del 1721 è infatti l'edizione del *Cassiodoro* del marchese, del '22 il *De aquaeductu urbis Romae* del Frontino curato dal docente universitario. Sull'intesa intellettuale tra i due basti pensare che durante il soggiorno a Londra, nel 1736, fu lo stesso Maffei a scoprire e collezionare, per conto del Poleni, il testimone più antico del *De architectura* vitruviano (il cosiddetto codice Harleiano 2767, del IX secolo), in vista di una monumentale edizione, rimasta infine allo stato progettuale, fatta eccezione per le preliminari *Exercitationes Vitruvianae* (3 voll., Padova, tipografia del Seminario e Venezia, F. Pitteri, 1739-1741). Solo tra il 1825 e il 1830 la gran mole dei materiali, passata dal Poleni a Simone Stratico (1733-1824) e al nipote di quest'ultimo Giovanni Battista, sarà finalmente pubblicata (*M. Vitruvii Pollionis Architectura, textu ex recensione codicum emendato cum exercitationibus notisque novissimis J. Poleni et commentariis variorum additis nunc primum studiis Simonis Stratico*, 4 voll., Udine, fratelli Pecile, 1825-1830). In merito agli altri protagonisti di questa fiorente stagione (Giambattista Morgagni, Giulio Pontedera, Iacopo Facciolati, Giambattista Volpi, Giannantonio Volpi, Antonio Cocchi, Giovanni Lodovico Bianconi, Leonardo Targa, Giuseppe Torelli ...) si veda D. Nardo, *Gli studi classici*, cit., pp. 227-256. Sulla parabola dello studio del greco – scomparso come insegnamento dallo Studio padovano fin dal 1640 e ripristinato ufficialmente nel 1744, benché fosse contemplato dalla *Institutionum ad universum Seminarii Patavini regimen pertinentium epitome* (Padova, G.B. Pasquati, 1671) – si consultino A. Mancini, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia*, in *Italia e Grecia. Saggi su le due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli*, Firenze, 1939, pp. 409-424; A. Curione, *Sullo studio del greco in Italia nei secoli XVII e XVIII*, Roma, 1941. Una lettura ad ampio raggio cronotopografico sulla pubblicazione di testi greci e latini si ha in F. Federici, *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, 1828 e id., *Degli scrittori latini e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, 1840.

antichi”⁸⁵³, altrettanto dignitosa era considerata la proposta di alcuni editori di accomodare tale domanda di mercato (dalla fascia culturale elevata) a un bacino di lettori potenzialmente maggiore. Nel menzionato *Traduttori italiani o sia notizia de’ volgarizzamenti d’antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce* (Venezia, S. Coleti, 1720), rivolgendosi alla contessa Adelaide Felice Canossa – dedicataria del testo nonché appassionata lettrice di classici in francese – egli sosteneva che “gl’Italiani aveano forse tradotto prima, più, e meglio d’ogni altra nazione”⁸⁵⁴. In quel frangente Scipione alludeva anzitutto alle rinomate traduzioni cinquecentesche (dal Trissino al Bembo, passando per Annibal Caro e Sabastiano Fausto da Longiano), consapevole che tali iniziative avevano subito una battuta d’arresto durante il Seicento, anche a causa del mutare dei canoni estetici, musicali, poetici e linguistici. Prese le distanze da tanta produzione letteraria barocca, il ritorno alla cultura e all’equilibrio di un certo passato, vagliato criticamente, apparve dunque una scelta condivisa nel corso del Settecento. La ristampa di scrittori in prosa e versi d’età antica rappresenta infatti, non solo a Verona, una sorta di *Leitmotiv* che accompagnerà tutto il secolo in analisi, con alcuni picchi dal sapore enciclopedico, come nel caso dell’antologica *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell’italiana favella* pubblicata a Milano in trentasei volumi (G. R. Malatesta, 1731-1765; ristampato in laguna su otto volumi da D. Deregni, tra il 1760 e il 1767) o del *Parnaso dei poeti classici d’ogni nazione*, curato dal veneziano Andrea Rubbi e strutturato in chiave cronologica, seppur interrotto al quarantunesimo tomo (ultimo autore: Giovenale)⁸⁵⁵.

Per quanto concerne la città scaligera si ravvisa in particolare una differenziazione nella scelta dei testi: entro il primo cinquantennio vengono privilegiate opere di contenuto storico, articolate in tomi o sezioni, mentre a partire dagli anni ’50 l’attenzione si concentra quasi esclusivamente sulla produzione lirica, più confacente a quella levità di gusto che, come

⁸⁵³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 436 (lettera del 22 dicembre 1722 a G. Poleni).

⁸⁵⁴ Id., *Traduttori italiani o sia notizia de’ volgarizzamenti d’antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce*, Venezia, S. Coleti, 1720, p. 4. *Ivi*, p. 7: “E m’intendo [...] di versioni buone, ed anche oggi godibili, nelle quali parimente siamo anziani senza paragone; perché essendo il coltivamento della lingua Latina, e lo studio della Greca rinati assai prima in Italia, che altrove; in Italia per conseguenza saranno stati prima i capaci di ben intender gli Antichi, onde fu altresì, che a voltare i Greci in Latino gl’Italiani furon primi: e d’altra parte benché la nostra lingua fosse l’ultima a prender corso, fu però la prima senza dubbio a perfezionarsi; il perché dove l’altre continuarono più secoli sparute, e rozze, e quasi incerte, e miste, talché dalla Francese non si è conseguito l’odierno stabilimento, che nell’ultime prossime età; Scrittori ha la Toscana d’oltre a quattro secoli fa, che in fatto di lingua ci sono ancora esemplari, e maestri”.

⁸⁵⁵ *Parnaso dei poeti classici d’ogni nazione [...] trasportati in lingua italiana*, 41 voll., Venezia, A. Zatta, 1793-1803. Tale iniziativa era stata preceduta dal *Parnaso italiano ovvero raccolta de’ poeti classici italiani d’ogni genere, d’ogni età, d’ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame*, 56 voll., A. Zatta, 1784-91. Sul Rubbi (1738-1817), F. Scolari, *Della vita e degli studi del P. Andrea Rubbi*, Venezia, 1817 e G. Natali, *Il Settecento*, 2 voll., in *Storia Letteraria d’Italia*, ristampa della 6^a ed. aggiornata con supplemento bibliografico, Milano, 1973, vol. II, pp. 1189-93. Molto utili per una valutazione quantitativa sulla prima metà del secolo i repertori redatti da Filippo Argelati e Jacopo Maria Paitoni, che riportano i titoli di numerose opere stampate *ex novo* nel Settecento, molte delle quali uscite dai torchi veneziani e dell’entroterra veneto. F. Argelati, *Biblioteca dei volgarizzatori*, Milano, 1767; J.M. Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*, Venezia, 1766-1767. Sul fenomeno della traduzione si veda l’agile ma denso volume di G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, 1991 e i vari contributi di L. Alcini, *Tradurre ut interpretes tradurre ut orator: il fenomeno traduttivo tra storia della lingua e della letteratura*, in “Gli Annali della Università per Stranieri”, 15, 1990, pp. 247-268 e 17, 1991, pp. 59-100; ead., *Per una teoria del tradurre come «scienza dello spirito»*, in *ivi*, 25, 1998, pp. 71-85.

vedremo, trasmigrerà anche nella predilezione per certi generi letterari (si pensi al poema didascalico) e nella stessa organizzazione estetica delle pagine. L'interesse per i poeti bucolici, nel secondo Settecento, si sposava alla perfezione sia con la memoria – ormai fiaccata – dello stile arcadico, sia con le concrete preoccupazioni di scienza agraria, connesse alla nuova sensibilità signorile nei confronti della vita campestre. A breve distanza l'uno dall'altro, nel corso del quarto decennio escono dai torchi scaligeri una serie di pubblicazioni che bene esprimono da un lato l'*animus* "archeofilo" tipico del centro atesino, dall'altro la specifica propensione alle dissertazioni meticolose, in linea con i coevi studi d'erudizione sacra e profana. A questo s'aggiunga la volontà di dialogare con la grande stagione editoriale veneziana del Cinquecento. Alla *Collana Historica* del Giolito (1563-1574) si rifanno infatti i seguenti testi, obbedienti tuttavia a un ordine diverso rispetto a quello originariamente pensato dal tipografo lagunare e dal suo collaboratore Tommaso Porcacchi⁸⁵⁶: *Historia delle guerre esterne de' Romani di Appiano Alessandrino tradotta da m. Alessandro Braccio* (2 voll., A. Targa, 1730); *Arriano di Nicomedia [...] nuovamente di Greco tradotto in italiano per Pietro Lauro modonese* (D. Ramanzini, 1730); *Cornelio Nipote veronese degli uomini illustri di Grecia tradotto per Remiggio Fiorentino* (D. Ramanzini, 1732), corredato da una tavola con medaglia celebrativa di Angela Brenzona (**fig. 323**)⁸⁵⁷ alla cui famiglia appartiene il dedicatario, Alessandro Carlo Brenzoni; *Erodoto Alicarnasseo [...] tradotto dal signor Giulio Cesare Becelli* (2 voll., D. Ramanzini, 1733), con ritratto di Carlo di Borbone (cfr. **fig. 67**) e otto mappe geografiche, verosimilmente attribuibili al Filosi (**figg. 324-326**); *Ditte Candiotto e Darete Frigio Della guerra troiana, tradotti per Tomaso Porcacchi da Castiglione Arretino* (D. Ramanzini, 1734); *Tucidide istorico [...]. Tradotto dal greco per Francesco di Soldo Strozzi* (D. Ramanzini, 1735) (**figg. 327-328**); *Le opere di Senofonte ateniese [...]. Tradotte dal greco da Marc'Antonio Gandini* (3 voll., D. Ramanzini, 1736-1737) (**figg. 329-332**); *Dionisio Alicarnasseo [...]. Tradotto in lingua toscana per M. Francesco Venturi fiorentino* (2 voll., D. Ramanzini, 1738) (**figg. 333-336**); *Polibio storico greco de' fatti de' romani tradotto per M. Lodovico Domenichi, [...] nuovamente riveduto, col confronto del Testo Greco [...] corretto e supplito dal Signor Giulio Landi nobile veronese* (D. Ramanzini, 1741) ove scorgiamo, ripetuta, la firma del Voltolin in calce alle carte di Africa, Mauritania, Gallia, Italia, Arabia (**fig. 337-341**); e infine le *Vite di Plutarco Cheroneo [...] tradotte già per M. Lodovico Domenichi* (D. Ramanzini, 1744) che presenta all'interno alcuni rami di riuso.

In base alle personali ricerche compiute sul materiale librario veronese, rispetto allo schema lagunare cinquecentesco risultano mancare all'appello il *Dione Cassio. De' fatti de' romani*

⁸⁵⁶ Per una contestualizzazione A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa: nell'Italia del XVI secolo*, Ginevra, 2005, con attenzione alle pp. 113-115 (e bibliografia). Cfr. anche S. Favalier, *Penser un nouveau produit éditorial: Tommaso Porcacchi, Gabriel Giolito de' Ferrari et leur 'Collana historica'*, in "RHR", 74, 2012, pp. 161-184.

⁸⁵⁷ L'autore della medaglia è Giovanni Maria Pomedello, orafo e incisore di Villafranca (1478-1537). Cfr. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti*, cit., pp. 103-104; L. Federici, *Ritratti di alcune donne veronesi che si distinsero e si distinguono negli studj e bell'arti con aggiunta di varie poesie*, Verona, 1826, pp. 48-49; D. Montini, *Giovanni Maria Pomedelli: medaglista, pittore ed incisore del secolo XVI*, Milano, 1906.

dalla guerra di Candia e il Flavio Giuseppe [...] Dell'Antichità de' Giudei; su quest'ultimo in particolare torneranno – quasi a chiudere il cerchio – gli eredi Moroni, tra il 1779 e il 1780⁸⁵⁸. Non si manchi di notare inoltre che, fatta eccezione per l'*Appiano Alessandrino* pubblicato nel '30 dal Targa ai tempi della sua ascesa professionale⁸⁵⁹, fu soprattutto la bottega Ramanzini a dominare, pressoché indisturbata, questa specifica fetta di mercato. Al lungo elenco dei volumi congedati dai torchi di San Tomò si aggiungano infatti anche: *I tre libri di Cicerone Degli uffizi* (1737 e 1739 “nuovamente volgarizzati”), *Le ambascierie tratte dalla storia di Polibio da Megalopoli [...] nuovamente tradotte dal greco in italiano dal Signor Giulio Landi nobile veronese* (1743), *I quattro libri dell'Elegie di Sesto Aurelio Propertio* tradotti in terza rima dal Becelli (1743), *Li due primi canti dell'Iliade e li due primi dell'Eneide tradotti in versi italiani* (1749), con vignetta frontespiziale ritraente i due autori, già presente nelle *Traduzioni poetiche* curate da Giuseppe Torelli nel '46 (Stamperia del Seminario) (fig. 342)⁸⁶⁰. Nient'affatto casuale risulta l'utilizzo da parte di entrambi i tipografi della famosa marca giolittiana con la Fenice, variata solo nelle iniziali del cartiglio, a testimonianza di un comune (per certo inarrivabile) modello culturale e imprenditoriale.

Ferma restando la diversità di orientamenti tra prima e seconda metà del secolo, alcuni emblematici poeti del passato (greco, ma soprattutto latino) conobbero da subito un discreto successo di pubblico. Mi riferisco non solo a Omero (sulla cui traduzione in versi sciolti si era cimentato lo stesso Maffei che pubblicò nel '36, da Londra, il primo canto dell'Iliade⁸⁶¹) ma anche a Virgilio, sul quale “puntò” per primo il tipografo Pierantonio Berno, scegliendo di ristampare nel 1728 la versione cinquecentesca di Annibal Caro, uscita postuma nel 1581 dai

⁸⁵⁸ *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco nuovamente tradotte in lingua italiana e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino*, 4 voll., Verona, eredi Moroni, 1779-1780. L'edizione critica dello scrittore greco era peraltro uno dei progetti – mai realizzati – del Maffei, come apprendiamo dalle *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei. La prima sopra il primo tomo di Dione novamente venuto in luce. La seconda sopra le nuove scoperte d'Ercolano. La terza sopra il principio della grand'Iscrizione poco fa scavata nel Piacentino* (Verona, Tipografia del Seminario, 1748).

⁸⁵⁹ Nel 1735 Angelo Targa si farà promotore di un altro testo tradotto dal greco: l'*Atenagora ateniese filosofo cristiano. Della risurrezione de' morti tradotto da Girolamo Faletti*.

⁸⁶⁰ *Traduzioni Poetiche o sia tentativi per ben tradurre in verso esemplificati col volgarizzamento del primo libro dell'Iliade, del primo dell'Eneide, e di alcuni Cantici della Scrittura, e d'un Salmo*, Verona, Stamperia del Seminario, 1746. L'inclinazione editoriale del Ramanzini non risulta circoscritta solo entro la prima metà del secolo. Si annoverano infatti, per completezza, anche: *Quintus Horatius Flaccus, La poetica. Tradotta in versi volgari dal padre D. Carlo Pindemonti* (1773), *Dodeci ode d'Orazio in rime toscane* (1787) curate da A. Cesari e ristampate più volte fino anche nell'Ottocento, *La Batracomiomachia d'Omero volgarizzata da Antonio Lavagnoli. Si aggiungono due elegie di Callimaco volgarizzate da altro veronese* (ovvero il Cesari) (1788).

⁸⁶¹ S. Maffei, *Il primo canto dell'Iliade d'Omero. Tradotto in versi italiani*, Londra, G. Brindley, 1736. Il marchese decise di dare alle stampe il testo (con dedica a Federico di Brunswick, principe di Galles) durante il suo soggiorno a Londra; la traduzione tuttavia – come apprendiamo dalla prefazione – non venne redatta in suolo britannico, essendo già conclusa da anni (*Ivi*, p. IV). L'opera fu pubblicata l'anno seguente (1737) nel primo tomo delle *Osservazioni Letterarie* (cit., pp. 309-358) e, in seguito, nelle citate *Traduzioni Poetiche o sia tentativi per ben tradurre in verso* (Verona, Stamperia del Seminario, 1746), ove troviamo peraltro tradotta anche una parte del secondo libro dell'Iliade; la versione completa del secondo e terzo libro è inserita nelle *Poesie del Sig. Marchese Scipione Maffei volgari e latine [...] tomo primo*, Verona, A. Andreoni, 1752, pp. 141-225. Nella Biblioteca capitolare rimangono oggi manoscritte invece le versioni dei libri IV e V (quest'ultima incompleta), oltre a qualche selezione di passi dall'*Odissea*. Il che testimonia l'insistenza e il sincero interesse che Scipione coltivava per la poesia greca, maturata grazie alle citate lezioni “domestiche” di Panagioti di Sinope.

torchii veneziani di Bernardo Giunti⁸⁶². Un ventennio più tardi è il turno de *Li due primi canti dell'Eneide* riadattati dal Torelli (Ramanzini, 1749), mentre in contemporanea, nei banchi di bottega, il lettore erudito poteva acquistare, in lingua originale, l'intera *Opera "accuratissime expurgata"* del poeta mantovano, preceduta dalla *Vita* redatta da Claudio Donato⁸⁶³. Tra gli autori classici si citano inoltre: Lucrezio, sulla cui doppia versione carattoniana e ramanziniana del *De rerum Natura* già si è detto; Orazio, impresso nel '46 dal Vallarsi che riutilizzò, in apertura, la piccola vignetta con elmo, spade e scudi delineata dal Balestra (e incisa verosimilmente dallo Zucchi) in occasione delle *Memorie del General Maffei* un decennio innanzi (cfr. **fig. 459**)⁸⁶⁴; Ovidio, edito a più riprese dal Berno (e in seguito dai Moroni)⁸⁶⁵; Fedro, stampato nel '39 dal medesimo Pietro Antonio assieme alle favole di Flavio Aviano e alle annotazioni dell'olandese David van Hoogstraten (Rotterdam 1658 - Amsterdam 1724)⁸⁶⁶; Propertio, tradotto in terza rima dal Becelli (Ramanzini, 1743); Catullo, di cui Ramanzini pubblicò in calce ai citati *Li due primi canti dell'Iliade e [...] dell'Eneide* un'elegia "in greco fatta dal signor Anton Maria Salvini" (1749); Plauto, unico commediografo al quale venne dedicata un'antologia *ad usum acedemicorum perseverantium* (Tipografia del Seminario, A. Carattoni, 1739)⁸⁶⁷; Valerio Flacco e le *Argonautiche*, oggetto di studio di Marc'Antonio Pindemonte, concluso già nel 1730 – secondo la ricostruzione del nipote Ippolito – benché venga pubblicato solo nel 1776, dopo la morte dell'autore (D. Carattoni) (**fig. 343**)⁸⁶⁸; infine, il

⁸⁶² Si veda C. Mutini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, *ad vocem*, pp. 497-508 (e relativa bibliografia). La traduzione "libera" del Caro lo impegnò per almeno tre anni, dal 1563 al 1566, e rappresenta per certi versi il testamento letterario dello scrittore marchigiano (1507-1566). Il testo veronese stampato nel 1728 reca il titolo: *L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Con la giunta delle sue Rime, notabilmente accresciute, e la commedia degli Straccioni*. Spetterà a Francesco Algarotti rimettere in discussione la bontà del lavoro di Annibal Caro, colpevole – a suo dire – di aver troppo "deferito al gusto del secolo, che cominciava al tempo suo a corrompersi"; F. Algarotti, *Lettere novelle di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, Venezia, s.n.t., 1745, p. 5. Sulla critica dell'Algarotti cfr. E. Bonora in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 2, 1960, *ad vocem*, pp. 356-360 (p. 358) e W. Binni, *Il Settecento letterario*, cit., p. 519.

⁸⁶³ Pub. Virgilii Maronis *Opera. A mendis accuratissime expurgata*, Verona, P. A. Berno, 1738; ristampata da M. Moroni, "*Superiorum permissu*", nel 1764. In quegli anni il Berno stampava anche il *M. Tullii Ciceronis Epistolarum ad familiares. Libri 16. Ad usum scholarum veronensium*, anch'esso "*a mendis accuratissime expurgati*" (1739).

⁸⁶⁴ *Le ode di Q. Orazio Flacco espresse in varj metri di verso italiano. Divise in cinque libri*, Verona, J. Vallarsi, 1746. Un ventennio dopo gli eredi Moroni stamperanno, con testo latino in calce, *Alcune ode di Orazio tradotte in rima dal dottor Giannagostino Zeviani con pochi sonetti dello stesso* (1767). E ancora, dalla bottega Ramanzini: *La poetica. Tradotta in versi volgari dal padre D. Carlo Pindemonti* (1773), *Dodeci ode d'Orazio in rime toscane* di Antonio Cesari (1787), ristampate nel 1788 e nel 1792.

⁸⁶⁵ Si vedano il Pub. Ovidii Nasonis *Fastorum lib. VI Tristium lib. V De Ponto lib. IV. A mendis accuratissime expurgati*, Verona, P. A. Berno, 1739 e 1746; eredi Moroni, 1772.

⁸⁶⁶ *Phaedri Augusti Liberti, et Avieni Fabulae cum adnotationibus Davidis Hoogstratani. A mendis accuratissime expurgatae*, Verona, P. A. Berno, 1739; i commenti del medico, poeta e linguista Hoogstraten risalgono addirittura all'edizione napoletana del 1708 (G. Raimondi), in seguito ripresa (più volte) a Padova da Giovanni Manfrè.

⁸⁶⁷ *M. Aclii Plauti Comoediae selectae ad usum academicorum perseverantium, docente Joanne Baptista Toblinio Rhetoricae magistro in ven. veronensi seminario*, Verona, Tipografia del Seminario, A. Carattoni, 1739.

⁸⁶⁸ *L'Argonautica di Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte. Si aggiunge una Lettera dell'Editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*, Verona, D. Carattoni, 1776, p. VI (*Prefazione* di I. Pindemonte): "Fu questa traduzione sin dall'anno 1730 condotta a termine, e presta già d'uscire alla luce: se non che due accidenti [...] ne ritardarono sino a questo tempo la stampa. Il primo si fu, che il traduttore nostro fosse negligenza o destino, smarì non picciola serie di note, ond'egli avea il suo poeta, che forse ne abbisognava, arricchito: la qual cosa sì l'animo cader gli fece, che non più pensò alle stampe dell'opera sua, sofferendogli il core pur di vederla in preda alla polvere, ed all'oblio. Dopo alcun anno [...] fu pubblicata in Milano quella famosa opera,

neoplatonico tardo-antico Ierocle Alessandrino al quale nel '41 Vallarsi intitolò, con un operazione lievemente controcorrente, alcune *Facetiae de priscorum studiosorum dictis et factis ridiculis*⁸⁶⁹.

Ampliando lo sguardo alla coeva produzione editoriale veneta risulta confermato il diffuso interesse per la latinità – d'epoca repubblicana e, soprattutto, imperiale – cui afferiscono, oltre ai nomi poc'anzi elencati (Virgilio e Orazio *in primis*) numerose altre iniziative di rilievo. Si considerino, a titolo d'esempio la traduzione delle *Opere di Claudio Claudiano* curata da Nicolò Berengan (2 voll., Venezia, G. G. Hertz, 1716)⁸⁷⁰, le *Favole di Fedro liberto d'Augusto* del canonico Giovan Grisostomo Trombelli (Venezia, F. Pitteri, 1734; ristampato nel 1735, 1739, 1749, 1762) e di Leonardo Targioni (Venezia, S. Occhi, 1741; 1758), la serie di commedie del Terenzio trasposte in italiano da Luisa Bergalli, moglie di Gaspare Gozzi, uscite in più *tranches* tra il '27 e il '31 (raccolte nel '35 su iniziativa di Cristoforo Zane)⁸⁷¹, uno dei primi – e, tutto sommato, rari – volgarizzamenti del Seneca tragico per opera di Benedetto Pasqualigo (5 voll., Venezia, A. Geremia, 1730)⁸⁷², nonché la discreta quantità di versioni dei *carmina* catulliani, concentrate per lo più nella seconda metà del secolo⁸⁷³.

La specificità dell'apporto scaligero bene s'inserisce dunque entro quella generale attitudine settecentesca – italiana ed europea – nei confronti della letteratura classica, direttamente proporzionata al mito primitivistico che la precede e alla *querelle* linguistica che ne consegue. Rispetto agli esempi francesi (come Anne Le Fèvre Dacier, Antoine Houdar de La

che ha per titolo, *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini con la loro versione nell'italiana favella*; il qual secondo accidente di nuovo lo sconsortì, rapito vedendosi nella traduzion Milanese il pregio della novità. Premendolo intanto la sua vecchiezza egli passò di questa ad un'altra vita, ed a me lasciò, a temperare in parte il dolore della sua perdita, il grato debito d'eseguir ciò che egli non avea fatto". Cfr. anche G. Banterle, *Una traduzione settecentesca delle Argonautiche di Valerio Flacco*, in "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 1, 1995, pp. 249-250.

⁸⁶⁹ *Hieroclis philosophi Facetiae, de priscorum studiosorum dictis et factis ridiculis, cum notis et variis variorum auctorum characteribus et notationibus scholasticorum*, Verona, J. Vallarsi, 1741; basandoci sulle testimonianze editoriali, la fortuna di Ierocle Alessandrino (vissuto nel V secolo d. C.), uniformemente distribuita nel corso del Quattrocento-Seicento tra Italia ed estero (soprattutto Londra), sembrò subire una significativa battuta d'arresto durante il XVIII secolo. Basta pensare che, fatta eccezione per il volume vallarsiano, le uniche attestazioni provengono dalle tipografie inglesi, di Cambridge (1709) e Londra (1742).

⁸⁷⁰ Si pensi alle due stampe settecentesche di Niccolò Pezzana (nel 1700 e 1716) e a quella del Lovisa (1709). Sul Berengan (1627-1713), intellettuale vicentino, si rimanda a G. E. Ferrari in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 8, 1966, *ad vocem*, pp. 804-805.

⁸⁷¹ *L' Andria, commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli arcadi Irminda Partenide*, Venezia, s.i.t., 1727; *L' Eunuco*, Venezia, s.i.t., 1728; *I due fratelli*, Venezia, s.i.t., 1729; *Il Formione*, Venezia, s.i.t., 1730; *La Ecira*, Venezia, s.i.t., 1731. *Commedie di Terenzio tradotte in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli arcadi Irminda Partenide, e dedicate a S.E. la sig.ra contessa D. Clelia Grilla Borromea*, 6 voll., Venezia, C. Zane, 1735

⁸⁷² *Le quattro tragedie attribuite a L. Anneo Seneca il morale filosofo cioè la Medea, l'Edipo, la Troade, l'Ippolito, con l'Ippolito del greco Euripide trasportate in versi sciolti del notro idioma da Benedetto Pasqualigo nobile veneto, fra gli Arcadi, Merindo Fesanio. Offerite all'eccellenza del signor Girolamo Giustianano procuratore di S. Marco*, 5 voll., Venezia, A. Geremia, 1730.

⁸⁷³ Si vedano, in ordine cronologico, *L'epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e di Teti. Tradotto in ottava rima dal signor Giovambatista Parisotti*, Padova, G. Comino, 1731; *Traduzione dell'Epitalamio di Catullo ed una imitazione dello stesso, in occasione delle solenni nozze della N.D. Chiara Barbarigo col N.H. Giovanni Barbaro. Dedicate alla N.D. Luigia Tron Barbarigo e il N.H. Giovanni Barbarigo genitori di lei amorosissimi*, Venezia, A. Zatta, 1764; *Epitalamio di Cajo Valerio Catullo poeta latino tradotto nell'italiana favella in ottava rima*, Venezia, A. Zatta, 1765; *Catullo Tibullo e Propertio d'espurgata lezione tradotti dall'ab. Raffaele Pastore*, Venezia, F. Pitteri, 1776; *Poemetto di Catullo intorno alle nozze di Peleo e di Teti ed un epitalamio dello stesso tradotti in versi italiani*, Verona, M. Moroni, 1781 (cfr. **fig. 760**).

Motte e Guillaume Dubois de Rochefort⁸⁷⁴) o inglesi (si pensi ad Alexander Pope) ove si scorge comunque un tentativo di conciliazione tra traduzione fedele e gusto moderno, le esperienze della penisola appaiono paradossalmente più rigide, spesso invischiata in questioni formali (il metro, la rima...) e dunque in parte soggiogate dal modello di partenza, omerico soprattutto⁸⁷⁵. Naturalmente, l'approccio ai testi antichi e le loro trasposizioni in volgare portarono con sé riflessioni sulle potenzialità dell'atto stesso del "tradere". L'endecasillabo sciolto, raccomandato dallo Zeno e sperimentato da Maffei⁸⁷⁶, sembrò imporsi quale struttura metrica più appropriata, in quanto libero dai vincoli della rima, al contrario del tradizionale sistema polimetrico (quartine, terzine, endecasillabi e settenari alternati) o dell'ottava⁸⁷⁷. La questione intersecava il più vasto e complesso dibattito sulla letteratura moderna, inaugurato a fine Seicento dal gesuita Dominique Bouhours, autore di alcuni trattati dalla chiara impostazione anti-barocca e anti-italiana (cfr. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*, Parigi, S. Mabre-Cramoisy, 1671; *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Parigi, S. Mabre-Cramoisy, 1671). Il francese metteva infatti in discussione l'identità dell'idioma italiano, relegandolo a mera lingua per "parler aux dames".

⁸⁷⁴ Su Madame Anne Le Fèvre Dacier (1647-1720) si consulti C. Sixte Sautreau de Marsy, *Précis sur la vie et les ouvrages d'Houdar de La Motte*, Paris, 1785; su Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) G. S. Santangelo, *Madame Dacier, una filologa*, Roma, 1984; su Guillaume Dubois de Rochefort (1731-1788) J. Billings, *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton-Oxford, 2014, pp. 47-56 e relativa bibliografia.

⁸⁷⁵ Il superamento di tale modalità d'approccio (entro cui s'inserisce l'apporto maffeiano) si avverterà solo nella seconda metà del secolo, grazie anche ai contributi del padovano Melchiorre Cesarotti (1730-1808) – autore di una versione in prosa e una in versi dell'*Iliade* (1786) e di un componimento su *La morte di Ettore* in endecasillabi sciolti (1795) – e alle posizioni, più tarde, di Vincenzo Monti (1754-1828) e Ugo Foscolo (1778-1827).

⁸⁷⁶ A. Zeno, *Lettere [...] nelle quali si contengono molte notizie attinenti all'istoria letteraria de' suoi tempi*, cit., vol. IV, 1785, pp. 280-284 (lettera a Giambattista Parisotti del 6 novembre 1730), p. 281: "Con questa occasione le dirò francamente un altro mio pensiero, stabilito su molte osservazioni che ho fatte: ed è che in nostra lingua, e poesia non si possa fare, né si abbia buona e perfetta traduzione di autor greco, o latino, ove il traduttore siasi voluto assoggettare alle leggi tiranniche della rima: là dove al contrario ne abbiamo moltissime, degne di approvazione, fatte in verso sciolto". Dello stesso avviso il Maffei nella dedica a Federico di Brunswick del *Primo canto dell'Iliade*. Ivi, pp. VI-VII: "Il Greco esametro, ed il Latino, non legati ad uniformità di terminazioni, e non ristretti in necessità di cadenze, né costringono a inserire parole oziose, né impediscono d'andar variando secondo occorrenza modo, e misura. Ma le nostre Stanze, e i Terzetti per la servitù della rima dell'uno e dell'altro vantaggio rimangono privi. Non già però, che sia da riprovar mai la rima generalmente, poiché questa è condimento dolcissimo de' Lirici componimenti, e delle Poesie musicali altresì; ma ragion corre molto diversa dove il Poeta narra, e tanto più nelle Tragedie, e nelle Comedie, dove il Poeta si cela. [...] D'impedimento è ancora molte volte la rima a dire tutto ciò che si vuole, e a dirlo come si vorrebbe".

⁸⁷⁷ S. Maffei, *Il primo canto dell'Iliade d'Omero*, cit., pp. V-VII: "L'arte della Poesia al sommo della perfezione pare che portata fosse da' Greci, e da' Latini. Nel genere suo primario, cioè nel Narrativo, detto Epico in Greco, i Poemi d'Omero, e di Virgilio, se dobbiam confessare il vero, ci disgustano di tutti quelli dell'altre lingue. Vera cosa è, che i Poemi di Dante, e dell'Ariosto, e del Tasso per la viva espressione della natura, per l'invenzione, per la nobiltà dello stile, e per altri riguardi, sono stati giudicati da molti non rimaner punto addietro da que' grandi esemplari. Ma benché ciò si verifichi in alcune parti, non può negarsi però, che molte volte essi non declinino dall'uguaglianza, e dalla purità dello stile Omerico, e Virgiliano. Or perché mai? Mentre nell'ingegno, e nello spirito di Poesia non sembrano al certo esser inferiori. Non per altro cred'io, se non per la diversa perfezione dell'istrumento da gli uni usato, e dagli altri. Pittori furon forse d'ugual valore, ma colori ebbero i due primi più naturali, e più vivi. Non già che gli altri tre la sorte non avessero di scrivere in una lingua, ch'è appunto dell'istessa natura delle due prime; ma non cercarono di far'uso di tutto il suo potere, e verso non elessero di ugual libertà, e d'ugual forza. Il Greco esametro, ed il Latino, non legati ad uniformità di terminazioni, e non ristretti in necessità di cadenze, né costringono a inserire parole oziose, né impediscono d'andar variando secondo occorrenza modo, e misura. Ma le nostre Stanze, e i Terzetti per la servitù della rima dell'uno e dell'altro vantaggio rimangono privi. Non già però, che sia da riprovar mai la rima generalmente, poiché questa è condimento dolcissimo de' Lirici componimenti, e delle Poesie musicali altresì; ma ragion corre molto diversa dove il Poeta narra, e tanto più nelle Tragedie, e nelle Comedie, dove il Poeta si cela. [...] D'impedimento è ancora molte volte la rima a dire tutto ciò che si vuole, e a dirlo come si vorrebbe".

All'accusa reagirono numerosi intellettuali della penisola, tra cui Gian Giuseppe Orsi, Gian Vincenzo Gravina, Lodovico Antonio Muratori, Giusto Fontanini ... (non a caso tutti membri della società arcadica)⁸⁷⁸. Date tali premesse, meglio si intendono le svariate dissertazioni sul tema da parte del veronese Giulio Cesare Becelli (1686-1750), precursore della corrente cosiddetta purista, che conoscerà l'apice della fortuna nella seconda metà del secolo con il conterraneo padre filippino Antonio Cesari (1760-1828)⁸⁷⁹. D'altro canto lo stesso Maffei coltivava posizioni di stampo conservatore – specialmente in chiave anti-francese – propugnandole e diffondendole non solo tramite le proprie opere (teatrali *in primis*), ma anche attraverso le saltuarie partecipazioni al *Giornale de' Letterati*⁸⁸⁰ e le settimanali adunate presso il palazzo di famiglia, a San Pietro Incarnario. A proposito di queste ultime, Apostolo Zeno scriveva:

Quivi, in ciascun giovedì, ogni condizion di persone, di finissimo gusto, e studiosissime d'ogni buona scienza e arte, convengono, e vi recitan dotte dissertazioni sovra'l testo ebraico e greco della Scrittura, sovra punti di teologia dogmatica e di storia ecclesiastica, sovra quistioni delle miglior filosofie e matematiche, di critica, di cronologia e d'ogni genere di più scelta erudizione; né infine vi si omettono componimenti ingegnosi in prosa ed in versi con tutta la purità ed eleganza del favellare latino e toscano⁸⁸¹.

Del Becelli, *habitué* di tali riunioni, amico e sostenitore del marchese, si ricordano anzitutto i seguenti trattati, che sembrano costituire una virtuale trilogia: *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana* (titolo greco: τα καινα λεγειν) (D. Ramanzini, 1732)⁸⁸²; *Esame della Rettorica antica e uso della moderna libri VII* (2 voll., A.

⁸⁷⁸ G. G. Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit cioè La maniera di ben pensare ne' componimenti divise in sette dialoghi ne' quali s'agitano alcune quistioni rettoriche, e poetiche, e si difendono molti passi di poeti, e di prosatori italiani condannati dall'autor francese*, Bologna, C. Pisarri, 1703; L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, B. Soliani, 1706; G. V. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, Roma, F. Gonzaga, 1708; G. Fontanini, *Della eloquenza italiana*, Roma, F. Gonzaga, 1706, progressivamente ampliato fino all'edizione Bernabò in tre libri (Roma, 1736). Sulla questione si vedano M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, 1954, pp. 72-74; F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano. Note di lettura*, in "Studi Settecenteschi", 17, 1997, pp. 21-50; E. Burr, *Le langage suit d'ordinaire la disposition des esprits. Giudizi sulla lingua italiana*, in G. Marcato (a cura di), *I confini del dialetto*, Padova, 2001, pp. 341-349 (con bibliografia precedente).

⁸⁷⁹ In ambito linguistico con 'purismo' si intende quell'atteggiamento critico che rifiuta e condanna neologismi, tecnicismi, forestierismi e ogni tipo di apporto da altre lingue o dialetti al fine di salvaguardare la fisionomia lessicale, grammaticale e sintattica di uno specifico idioma. Tali propositi derivano dalla convinzione che ogni lingua abbia conosciuto – in un determinato momento storico – una fase aurea di incontaminata purezza, successivamente corrotta, e che questa condizione possa essere recuperata attraverso lo studio e l'imitazione di un canone di scrittori assunti come modello. È stato giustamente osservato come una condotta purista sia spesso indice non solo di una crisi linguistica, ma anche di un mutamento sociale, politico, culturale; anche per questo le istanze di purismo sono cariche di valori etici (e talvolta anche nazionalistici). Una lettura diacronica più articolata si ha in M. Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, cit., pp. 3-37 e 39-66; B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1987, pp. 449-526; E. Leso, *Polemiche letterarie e linguistiche*, in *Storia della cultura veneta*, cit., *Il Settecento*, 5/I, pp. 197-225, p. 198.

⁸⁸⁰ Si veda l'Introduzione al *Giornale* stesso (unanimemente attribuita al Maffei), cit., vol. I, 1710, p. 26.: "[...] Vedrebbero allora, che quel buon senso, ch'essi [i francesi] con tanta carità ci vanno augurando, nacque fra noi al nascere di nostra Lingua, e già nel secolo del 1300 a perfezione era giunto; vedrebbero ch'egli non mancò in Italia giammai, benché nel XV secolo alquanto meno si coltivasse, e benché nel XVII in alcuna Provincia patisse disastro; e vedrebbero finalmente, ch'egli fiorisce ancora oggi giorno quanto in altro tempo mai fosse [...]".

⁸⁸¹ *Ivi*, vol. XXXVII, 1725, pp. 402-403.

⁸⁸² Il testo, "con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccellentissimo Senato" fu sovrinteso dall'Accademia Filarmonica di Verona, di cui vengono riprodotti gli emblemi sia nel frontespizio (fig. 553, con firma poco leggibile

Targa, 1735-1739)⁸⁸³; *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo. Dialoghi cinque* (D. Ramanzini, 1737). Nei *Dialoghi* in particolare l'autore finge una serie di conversazioni svoltesi nella residenza del conte Pellegrini, "supplente" *pro tempore* del Maffei negli anni del viaggio in Europa (1732-36). In modo assolutamente verisimile egli mette in scena alcuni personaggi rappresentativi della cultura veronese primo settecentesca: i conti Alessandro Sebastiani e Bertoldo Pellegrini (moderatori dei colloqui), il conte Ottolino Ottolini e il marchese Giambattista Spolverini (a favore della tesi modernistica), il conte Alfonso Montanari, il marchese Marcantonio Pindemonte, il dottor Giovan Agostino Zeviani, Marcantonio Rosa Morando e il medesimo Becelli (per la tesi arcaizzante e "toscanistica") e, infine, Giovan Domenico Lavarini (dissimulante posizioni innovatrici, pur essendo, nella realtà, di opinione contraria)⁸⁸⁴. Assente invece Scipione Maffei, evocato però in più d'una occasione, quasi a porre sotto i suoi auspici la direzione dei dibattiti⁸⁸⁵. Decisa e inflessibile appare la conclusione dell'opera: la sfera letteraria e scritta della lingua (ben distinta da quella 'viva' del parlato) dovrebbe – secondo il suo argomentato giudizio – aderire il più possibile agli alti esiti dell'idioma volgare (toscano o italiano, che dir si voglia) così come fu fissato dalla tradizione tre-cinquecentesca, imponendo agli scrittori contemporanei l'unica via ammessa, quella cioè dell'epigonato. Come osserva Maurizio Vitale:

Stabiliti, con rigida coerenza classicistica e fiorentina, i tre insuperabili «lumi della lingua» in Dante, Petrarca e Boccaccio, il Becelli afferma doversi imitare e riprodurre la lingua toscana antica come *lingua morta* [...] senza innovazioni ma con cieca fedeltà. Gli scrittori moderni non possono, per il Becelli, essere che *imitatori*, mai creatori originali [...]. Mai posizione di tanto intransigente conservazione è stata anteriormente al Becelli così decisamente definita; essa rappresenta la posizione estrema del classicismo volgare, tanto più

in calce del Gutwein), che nel *colophon* con registro (fig. 554). In seconda battuta si ricordano anche l'*Arte dell'educare i fanciulli di Giovanni Locke inglese ridotta ad aforismi con alcune giunte* (Verona, D. Ramanzini, 1736), il *Trattato nuovo della divisione degli ingegni e studj secondo la vita attiva, e contemplativa* (Verona, D. Ramanzini, 1738) e l'opuscolo *De ratione puerilium studiorum dialogi, cum adnotationibus* (Verona, J. Vallarsi, 1741), tutti testi che testimoniano l'intensa attività di pedagogista da parte del Becelli. Un'analisi sugli elementi di novità e sul reale raggiungimento degli intenti beccelliani si ha in M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, cit., p. 158.

⁸⁸³ Il testo, dedicato alla città di Verona, ricevette da quest'ultima una sovvenzione di quindici zecchini dal denaro di cassa. Si veda G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 278.

⁸⁸⁴ La disputa declinata nei cinque dialoghi riguarda soltanto la lingua scritta, come chiarisce da subito il Becelli; per quanto concerne invece il parlato egli sostiene che ogni individuo dovrebbe seguire il dialetto della città natia (concetto meglio approfondito nel citato *Esame della retorica antica ed uso della moderna*). Sul ruolo del Becelli nel panorama veronese P. Laita, *Scipione Maffei e Cesare Becelli*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 51-64; per un'analisi completa del pensiero beccelliano si vedano invece M. Vitale, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento: G. C. Becelli*, in id., *L'oro nella lingua*, cit., pp. 383-506; id., *La questione della lingua*, Palermo, 1978, pp. 247-250 e 307-309; per una lettura d'insieme L. Serrianni, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, 14 voll., 1995-2004, vol. VI *Il Settecento*, Roma, 1998, pp. 187-237, soprattutto alle pagine 204-218 (*Discussioni sulla lingua e sulla norma linguistica. Grammatici e lessicografi*); E. Leso, *Polemiche letterarie e linguistiche*, cit., pp. 197-225.

⁸⁸⁵ *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo. Dialoghi cinque*, Verona, D. Ramanzini, 1737, p. 25: "Essendo che se questa città madre e patria di tutti noi ha fiore e intendimento, e se le umane e divine lettere coltiva quanto alcun'altra, certamente il tutto dobbiamo al Maffei. Egli le prime origini e radici ne dimostrò d'ogni arte e dottrina. Egli fu lo stimolo e face. Egli padre benefattore, conforto e guida a chiunque gli onorati studi volesse coltivare". Sul rapporto tra i due si veda P.L. Laita, *Scipione Maffei e Giulio Cesare Becelli*, cit., pp. 51-64.

radicale e vistosa, quanto meno conforme con gli orientamenti pratici e teorici della cultura linguistica contemporanea, anche delle zone conservatrici toscane”⁸⁸⁶.

La lingua, declinata in versi o in prosa, è qui intesa dunque come un fenomeno cristallizzato in una dimensione utopica e atemporale che la rende immutabile e *perfecta* (nel senso più letterale del termine) ovvero, in altre parole, una “lingua morta”, al pari della latina⁸⁸⁷. Beninteso, tale posizione appare assai intransigente e per questo difficilmente applicabile nei confronti di una realtà – quella del linguaggio, appunto – in perenne mutamento. Molto più ragionevoli difatti risultano, nei *Dialoghi* in analisi, le considerazioni dell’Ottolini e dello Spolverini i quali, non accettando la netta distinzione tra scritto e parlato, preferiscono sottolineare l’uno la continuità della struttura grammaticale tra l’italiano moderno e quello dei modelli tre-cinquecenteschi, l’altro la corrispondenza biunivoca in ogni popolo tra lingua e cultura⁸⁸⁸. Il volume s’inseriva così nella selva delle accese discussioni linguistiche del secolo, perennemente oscillanti tra neologismi e arcaismi, la cui “scintilla” andrebbe forse rintracciata nella polemica Orsi-Bohours che tanto spazio ebbe nelle pagine del “Giornale de’ Letterati”⁸⁸⁹.

Tornando al Becelli, è indicativo il fatto che gli stampatori cui affidò le proprie investigazioni (Ramanzini e Targa *in primis*) siano gli stessi che si occupavano della pubblicazione dei classici volgarizzati⁸⁹⁰: tradizione e traduzione, trasmissione del passato e ragionamento sul presente rappresentavano invero le due facce della stessa medaglia.

Da un punto di vista editoriale è evidente che sotto il vessillo del classicismo si comprendono anche le pubblicazioni degli autori quattro-cinquecenteschi, perfettamente inseriti

⁸⁸⁶ M. Vitale, *La questione della lingua*, cit., p. 249. Dante, Petrarca e Boccaccio rappresentano l’“età dell’oro”, mentre l’epoca argentea per Becelli è quella di Poliziano, Sannazaro e Bembo, da assumere parimenti come modello. Per una lettura beccelliana del modello dantesco si veda in particolare L. Dosio, *La fortuna di Dante nel Settecento*, Napoli, 1965, pp. 53-66.

⁸⁸⁷ *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo*, cit., p. 90: “L’Italiana lingua, in cui si scrive, si può dir lingua morta [...]. Convien scrivere secondo le osservazioni grammaticali e della Crusca. Gli scrittori sopra i quali esse osservazioni furono fatte son morti. Dunque la lingua in cui si scrive è morta”.

⁸⁸⁸ *Ivi*, pp. 37-38 (Ottolini): “Ditemi, gli antichi poeti latini, relativamente ad Orazio non hanno eglino proporzionalmente la stessa giacitura di età che gli antichi toscani relativamente ai moderni? Anzi Dante ed il Petrarca non sono lo stesso riguardo al Poliziano, all’Ariosto, al Sannazaro, al Bembo, al Tansillo? Dunque se questi per essere mezzani, e quelli antichi, non perdono il loro pregio, né meno i nostri per essere moderni, e i superiori a questi per essere parte mezzani e parte antichi, perderanno il loro pregio”. *Ivi*, pp. 60-61 (Spolverini): “Abbisognano d’altre parole italiane dalle antiche [...] né le cose antiche si possono significare con moderno stile, né le nuove con antico”.

⁸⁸⁹ Nel 1687 il gesuita Dominique Bouhours pubblicava – in anonimato – la *Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit*, in cui criticava buona parte della letteratura italiana, tacciandola di ridondante barocchismo. Fu il bolognese Giovan Gioseffo Felice Orsi ad impegnarsi in un’argomentata difesa del proprio idioma, scrivendo le *Considerazioni sopra un famoso libro francese*, uscite – anch’esse anonime – a Bologna per i torchi del Pisarri nel 1703, ovvero un anno dopo la morte del Bouhours. Contribuì alla pubblicazione anche Lodovico Muratori, allora impegnato nella stesura della *Perfetta poesia italiana*. Per una trattazione esaustiva si rimanda a G. Folena, *L’italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, 1983, con particolare attenzione alle pagine 5-66 (e relativa bibliografia). Si veda inoltre il profilo biografico dell’Orsi redatto da V. Varano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 79, 2013, pp. 602-605 (con copiosa bibliografia).

⁸⁹⁰ Si consideri che il Becelli si occupò in prima persona della traduzione (dal latino) dei primi cinque libri di Erodoto pubblicati in due parti dal Ramanzini (1733-1734); queste vennero riprese, con alcune correzioni da parte di padre Giuliano Ferrari dell’Oratorio di San Filippo Neri, nei *Supplementi alla cronica di Pier Zagata* curati dal discusso Giambattista Biancolini e usciti nel ’49 in due volumi per i torchi ramanziniani. Si vedano G.M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d’Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 6 voll., Brescia, G. Bossini, 1753-1763, vol. II, tomo II, 1760, *ad vocem*, pp. 606-610, p. 607; D. Nardo, *Gli studi classici*, cit., p. 253-254.

nella medesima tradizione, come Gian Giorgio Trissino, Giusto de' Conti e Giambattista Guarini, di cui diremo. Più problematico è invece il rapporto con la figura di Dante, eclissata durante il XVI e XVII secolo (a tutto vantaggio di Petrarca)⁸⁹¹ e progressivamente risollevata a partire dagli anni '30 del Settecento, grazie anche al terzo libro della *Scienza Nova* del Vico, dedicato a *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*⁸⁹². L'anticonformista e audace celebrazione vichiana del poeta fiorentino, descritto come novello Omero per la sublimità dei versi, l'intreccio mitico – a volte ingenuo – tra storia e fantasia e l'utilizzo di una lingua viva, rappresenta dunque un deciso punto di partenza per quella graduale “riabilitazione” culturale che toccherà il suo apice, in forma e contenuto, nei quattro volumi de *La Divina Commedia* congedati dai torchi di Antonio Zatta tra il 1757 e il 1758. Oltre al poema in terza rima, essi includevano le *Prose, e Rime liriche edite ed inedite* (ovvero la *Vita Nova*, il *Convito*, il *De vulgari eloquentia*, i *Sette Salmi Penitenziali*, il *De Monarchia*, ecc.; vol. IV, parte I e II), il tutto affiancato da una *summa* esegetica sull'autore; s'aggiunga poi la nota *Difesa di Dante* scritta da Gaspare Gozzi, ovvero la risposta contro le *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisj all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana* di Saverio Bettinelli (Venezia, M. Fenzo, 1758; ma redatte nel '57)⁸⁹³. Il testo della *Commedia*, nello specifico, si basava sulla lezione padovana sovrintesa da Giovanni Antonio e Gaetano Volpi, stampata nel 1726-27 dal Comino; la dedica del conte Zapata de Cisneros alla zarina Elisabetta Petrowna (1709-1762), figlia di Pietro il Grande e Caterina I contribuiva ad alzare il livello di prestigio dell'impresa lagunare. Ma a sottolinearne l'altissima dignità letteraria furono soprattutto la gran quantità di finalini e cornici figurate poste a racchiudere gli *Argomenti* del Gozzi, collaboratore dello Zatta, nonché le cento splendide tavole calcografiche nelle quali con “maggior chiarezza ed eleganza che si è potuto, s'è tentato di spiegare l'azione principale

⁸⁹¹ Nell'arco del secolo, pochissime sono le stampe (e ristampe) dedicate al sommo poeta; si citano: il *Rimario di tutte le disinenze della Comedia di Dante Alighieri. Ordinato ne' suoi versi integri co i numeri segnati in ciascun terzetto. I quali citano i capitoli distintamente dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso*, curato da C. Noci, Napoli, G.G. Carlino, 1602; *La visione: poema di Dante Alighieri diviso in Inferno, Purgatorio, et Paradiso. Di novo con ogni diligenza ristampato*, Vicenza, F. Leni, 1613; *La Divina Comedia di Dante, con gli argomenti, et allegorie per ogni canto. E due indici, uno di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la exposition loro, e l'altro delle cose più notabili*, Venezia, N. Misserini, 1629; *La visione poema di Dante Alighieri diviso in Inferno, Purgatorio, et Paradiso*, Padova, D. Pasquardi, 1629; *Compendio della Comedia di Dante Alighieri, divisa in tre parti. Inferno, Purgatorio, Paradiso per la filosofia morale, adornata con bellissime figure, e geroglifici del canonico G. Palazzi*, Venezia, G. Albrizzi, 1696; *Pistola latina del divino poeta Dante Alighieri, nella quale porge notizia, e dà ragione d'alcune cose, e massimamente dell'ordine, e divisione tenuta da esso poeta nella sua Divina Commedia al Gran Cane della Scala signor di Verona etc. partecipata alla Galleria di Minerva quest'anno 1698 dal signore dottore Girolamo Baruffaldi, et inviata all'eccellentissimo, e reveren. signor canonico dottore Giulio Cesare Grazzini di Ferrara, s.n.t., post 1698.*

⁸⁹² G. Vico, *Cinque libri di Giambattista Vico. De' principj d'una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli, F. Mosca, 1730; Si veda anche G. Vico, *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di P. Cristofolini, Pisa, 2006. Per una panoramica più ampia ineludibili rimangono i contributi di M. Apollonio (a cura di), *Dante: storia della Commedia*, 2 voll., Milano, 1951-1954; si vedano inoltre E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, 1963 e L. Dosio, *La fortuna di Dante nel Settecento*, cit.

⁸⁹³ Il Bettinelli sminuiva il ruolo di Dante, sostenendo che nella *Commedia* non tutto avesse pari dignità letteraria; secondo la sua posizione infatti i passaggi poetici erano quantificabili in un migliaio di versi.

espressa dal Poeta nel Canto, cui precede”⁸⁹⁴. A tal fine si alternarono gli apporti calligrafici di Gaetano Zompini (1700-1778), Francesco Fontebasso (1707-1779), Gaspare Diziani (1689-1767), Michelangelo Schiavone (1712-1772), Filippo Marcaggi (n. 1724), Giacomo Guarana (1720-1808), tradotti su lastra da Bartolomeo Crivellari (1716-1777), Giuliano Giampiccoli (1703-1759), Filippo Rizzi (attivo nella seconda metà del XVIII), Giovanni Magnini (attivo a Venezia dal 1755 al 1765), Giacomo Leonardis (1723-1794) e Giuliano Zuliani (1730-1814)⁸⁹⁵.

Dopo oltre due secoli di petrarchismo, il riscatto dell’Alighieri, poeta e “ghibellin fuggiasco”, sembrava ora dispiegarsi su più fronti (letterario, civile, politico), sorretto peraltro da poeti e linguisti (Gravina *in primis*) staccatisi nel 1711 dal ramo arcadico retto dal Crescimbeni⁸⁹⁶, nonché da prestigiose istituzioni accademiche come la granelleschiana di Venezia e la fiorentina⁸⁹⁷.

Il contributo veronese in seno al recupero della poetica dantesca risulta però, a parere della scrivente, inferiore alle aspettative. Se si considera infatti che l’Alighieri trascorse circa sette anni presso questa città ove elaborò il *De Monarchia*, molte epistole e una parte del *Paradiso* – dedicato a Cansignorio – e che lo stesso Maffei sin dai tempi dell’Arcadia romana si dichiarava suo grande estimatore, non può non colpire il numero tutto sommato esiguo di scritti a lui rivolti. Certamente il marchese aveva seguito, di riflesso, le prime esplorazioni sull’argomento, anche grazie alla militanza nel *Giornale de’ Letterati*⁸⁹⁸. Nel 1731, all’interno della seconda parte della *Verona Illustrata*, ne redasse il profilo soffermandosi sul rapporto del fiorentino con Verona, sua “patria adottiva, poiché in essa trasferitosi con la famiglia, ci acquistò

⁸⁹⁴ Il testo così prosegue: “Oltre alla nobiltà e magnificenza che queste tavole recano all’Edizione, oltre al diletto che per la bellezza del disegno e dell’intaglio porgono a chi le vede, giovar possono ancora non poco a far comprendere a’ Leggitori, quasi in un volger d’occhio le cose di maggior importanza espresse in tutto il poema. Che se non in tutte, e specialmente in quelle premesse a’ canti del Paradiso, non s’è potuto talvolta per la qualità dell’argomento, e pel modo dia logistico, con cui dal Poeta è trattato, spiegare così bene ogni cosa, come avrebbesi voluto, ogni discreto Lettore potrà da sé conoscere che più non potea farsi”. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi Rami adornata*, cit., vol. I, 1757, s.n.p. (Prefazione).

⁸⁹⁵ Alcuni disegni preparatori (Fontebasso, Zompini, Diziani, Guarana, Schiavone e Magnini) sono apparsi nel catalogo *Old Master Drawings*, Londra, Sotheby’s, 22 ottobre 1984, lotto 155-171. Per una sintetica analisi dell’opera, che affronti problematiche di committenza (da imputarsi, forse, ad Amedeo Svayer), letterarie e artistiche si rimanda alle schede di C. Lo Giudice in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., pp. 208-218, cat. IV.2-4 (e relativa bibliografia).

⁸⁹⁶ La posizione di questi “fuoriusciti” (tra cui anche il Querini, il Pansuti, il Rolli ...) si allineava al culto dantesco promosso in seno all’Accademia della Crusca. Oltre a ragioni di carattere politico, vanno aggiunte anche motivazioni sociali e antropologiche, dal momento che la “fantasia architetonica” del poeta ben si sposava con la *forma mentis* massonica che proprio dal quarto decennio del secolo iniziava ad accogliere consensi nella penisola. In merito si veda B. Alfonzetti, *La Felicità delle Lettere*, in A. M. Rao (a cura di), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, Roma, 2012, pp. 3-30, p. 12.

⁸⁹⁷ A Padova, su istanza dei vari Mussato, Volpi, Bresciani e Borromeo e dell’*entourage* gravitante attorno allo *Studium*, il 3 dicembre 1753 ci fu una prima lettura pubblica del poema, così come riportato in G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 284.

⁸⁹⁸ Si annoverano, in particolare, i seguenti articoli: G. Bianchini, *Tre lezioni del Dottore Giuseppe Bianchini di Prato, Accademico Fiorentino, dette da esso pubblicamente nell’Accademia Fiorentina* (Firenze, 1710; art. VI del *Giornale*, vol. II, 1710, pp. 243-255); I. Barcellini, *Industrie Filologiche per dar risalto alle virtù del Santissimo Pontefice Celestino V e liberare da alcune taccie Dante Alighieri, creduto censore della celebre rinunzia fatta dal medesimo Santo* (Milano, 1701; art. IX del *Giornale*, vol. XIX, 1714, pp. 246-277); G. Bianchini, *Difesa di Dante Alighieri. Lezione del Dottore Giuseppe Bianchini, da Prato, Accademico Fiorentino l’anno MDCCXV nella quale si mostra, che lo stile della Divina Commedia non è rozzo ed incolto, ma bensì leggiadro e gentile* (Firenze, 1718; art. IX del *Giornale*, vol. XXXI, 1718, pp. 276-288).

casa, beni, e cittadinanza, e ci lasciò siffata tutta la sua discendenza”⁸⁹⁹. Dopo aver esposto le proprie considerazioni sulle ragioni del titolo – *Commedia* – contro il cesenate Jacopo Mazzoni e discusso l’interpretazione del *De vulgari eloquenza* fatta dal Trissino (di cui aveva curato l’edizione nel ’29), riconobbe tra le cause del discredito di cui il poeta patì nel corso del XVI e XVII secolo l’inaffidabile biografia stilata dal primo appassionato dantista della storia: Boccaccio. Nelle *Osservazioni Letterarie* affrontò invece la questione sul piano dei contenuti, in polemica – ancora una volta – con Giusto Fontanini, autore del fortunato volume *Della Eloquenza Italiana*, uscito nel 1706 (Roma, F. Gonzaga), più volte ristampato (a Cesena, Roma, Venezia, Lucca) fino alla “impressione nuova e dalle precedenti affatto diversa” del 1736 (Roma, R. Bernabò)⁹⁰⁰. Riferimenti a Dante non mancano inoltre dal ricco epistolario che dimostra, anzi, una costante tensione verso il perfezionamento dell’interpretazione di alcuni suoi passi. Nonostante l’avanzata età e i frequenti problemi di salute, Scipione continuerà infatti a confrontarsi con amici e studiosi, stimolato probabilmente anche dal commento del Venturi della cui stampa, nel ’49, si era fatto garante; si pensi alle lettere degli anni ’50 rivolte a Luigi Pindemonti e a Filippo Rosa Morando in cui discute con passione i complessi versi 1-9 del canto del *Purgatorio*⁹⁰¹.

Date tali premesse, se da un lato forse stupisce l’assenza di contributi propriamente locali, dall’altro invece non sorprende come l’unica edizione veronese della *Commedia* (P. A. Berno, 1749) sia dedicata proprio al marchese⁹⁰². Per la verità si tratta della ristampa del commento del gesuita Pompeo Venturi (Siena, 1693 - Ancona, 1752), uscito adespota nel 1732 a Lucca per i torchi di Sebastiano Domenico Cappuri su istanza editoriale di padre Giovanni

⁸⁹⁹ S. Maffei, *Verona illustrata parte seconda*, cit., 1731, pp. 96-108, p. 96. Il tema di Dante e Verona sarà una costante per tutti gli intellettuali che, anche in seguito, affronteranno la questione (si pensi ad esempio a Gian Giacomo Dionisi, di cui diremo). Nel breve profilo Maffei si concentra soprattutto sulla ricostruzione di una biografia attendibile e sulla discendenza veronese.

⁹⁰⁰ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., vol. II, 1738, art. VII. *Della Eloquenza Italiana di Monsignor Giusto Fontanini Libri tre*. Roma 1736 in 4., pp. 99-298

⁹⁰¹ Le lettere sono riportate in S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 1357-1358 (a L. Pindemonte del 24 novembre 1752) e pp. 1380-1383 (a F. Rosa Morando del 6 settembre 1754). Per approfondimenti sulla questione si veda C. Garibotto, “*La concubina di Titone antico*” secondo un’interpretazione di Scipione Maffei, in A. Avena, P. di Serego Alighieri (a cura di), *Dante e Verona: studi pubblicati in occasione del secentenario dantesco*, Verona, 1921, pp. 333-346; id., *Scipione Maffei e l’Italia*, in “Atti dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, XIX, 1941, pp. 65-96; A. Vallone, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze 1961, pp. 3-58; E. Curi, *Il culto e gli studi danteschi a Verona*, Firenze, 1964. Sulla costante attenzione alla letteratura dantesca – pur collaterale ai molteplici impegni editoriali e culturali del marchese – si vedano il saggio di M. Carrara, *Studi, edizioni e polemiche dantesche a Verona nel XVIII sec.*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 65-96 e, ovviamente, S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 580-581 (lettera a P. C. Zeno del 23 ottobre 1728) e pp. 583-584 (ad A. F. Marmi del 16 novembre 1728) sul *De vulgari eloquentia* e l’edizione del Trissino; p. 590 (a L. A. Muratori del 5 novembre 1729) su un manoscritto della *Commedia* e un “compendio di essa, fatto in terza rima da un suo figliuolo” in possesso dell’erudito modenese; II, pp. 1026-1027 (a G. M. Mazzucchelli del 21 dicembre 1741) sul profilo biografico dell’Alighieri a Verona ricostruito dal marchese.

⁹⁰² *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Con una breve, e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi Comentatori*, 3 voll., Verona, G. Berno, 1749, pp. III-VI. La dedica è firmata dall’editore, ovvero – sembrerebbe in questo caso – lo stesso Giuseppe Berno. P. VI: “[...] e se ad un cortese aggradimento aggiugner vi piaccia un forte impegno in difenderlo coll’autorità del vostro nome, e col valore della vostra dottrina da’ morsi de’ censori, che insorger potessero, accrescerete vie maggiormente in me quel vivo desiderio, che ho di farmi conoscere”. L’opera riprendeva del resto le considerazioni sugli “Aligeri” esposte dal marchese nella *Verona Illustrata* (pp. XVII-XXIII: *Articolo tratto dal libro degli scrittori veronesi come si è trovato postillato di mano dell’Autore*).

Battista Placido, anch'egli della Compagnia di Gesù⁹⁰³. Tale ordine religioso (lo stesso in cui si era formato Maffei) era molto attivo a Verona, come dimostrano, ad esempio, le prestigiose commissioni pittoriche dell'ex chiesa di San Sebastiano (oggi biblioteca civica)⁹⁰⁴. Il testo dantesco, curato da padre Valerio Baggi, riproduceva la versione patavina dei Comino, già “ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; [...] accresciuta di un doppio rimario, e di tre indici copiosissimi, per opera di Gio. Antonio Volpi, pubblico Professore di Filosofia nello Studio di Padova” (1727)⁹⁰⁵. L'importanza di quest'ultima quale modello per la pubblicazione scaligera di un ventennio successiva sembra confermata dal riutilizzo della tavola calcografica in antiporta, raffigurante il profilo dell'Alighieri e condotta secondo un gusto medaglistico tipico dei secoli XIV-XVI (**fig. 344-344/a**). Il cartiglio sottostante ci permette di sbrogliare con certezza la derivazione iconografica: nel delineare il ritratto del Poeta, Michelangelo Cornale s'ispirò infatti a un dipinto di Bernardino India, all'epoca conservato nella Pinacoteca del conte Da Lisca⁹⁰⁶. È noto che l'artista, morto nel 1590, durante la sua prolifica carriera avesse realizzato una personale galleria di uomini illustri composta da circa trecento pezzi di modeste dimensioni (circa 23 x 16 cm), da cui vennero in seguito tratte anche copie su commissione, così come accadde per le famiglie Citti e Da Lisca⁹⁰⁷. Rimane tuttavia aperto il problema dell'identificazione del quadro originale, collocabile con ogni probabilità sul solco di un'iconografia consolidata, ammiccante al celebre antecedente botticelliano (**fig. 344/c**), cui attinge negli stessi anni anche il marchigiano Federico Zuccari⁹⁰⁸. La popolarità di tale prova

⁹⁰³ *Dante con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi comentatori. Alla santità di N.S. Clemente XII*, 3 voll., Lucca, S. D. Cappuri, 1732. L'edizione venturiana era già stata riprodotta, anonima, dallo stampatore veneziano Giambattista Pasquali. Si veda *La Commedia di Dante Alighieri tratta da quella, che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno 1595. Con una dichiarazione del senso letterale. Divisa in tre Tomi*, 3 voll., Venezia, G.B. Pasquali, 1739. Il testo originale e il contributo esegetico del Venturi subirono del resto alcune modifiche per mano del veronese padre Zaccaria; cfr. M. Carrara, *Studi, edizioni e polemiche dantesche a Verona nel XVIII sec.*, cit., pp. 73-74.

⁹⁰⁴ Sulla chiesa la bibliografia non è particolarmente copiosa. Si rimanda a L. Marino, A. Bartoli, *I Gesuiti a Verona e la chiesa di S. Sebastiano*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Atti del Convegno (Milano, Centro culturale S. Fedele, 24-27 ottobre 1990) a cura di L. Patetta, S. Della Torre, Milano, 1990, pp. 223-227; T. Lenotti, *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona, 1955, pp. 7-11.

⁹⁰⁵ *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; Ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi, per opera del Signor Gio. Antonio Volpi, Pubblico Professore di Filosofia nello Studio di Padova. Il tutto distribuito in tre Volumi, e dedicato all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Pietro Grimani Cav. E Procurator di S. Marco*, 3 voll., Padova, G. Comino, 1727.

⁹⁰⁶ *Ivi*, s. n. p., *Giovanni Antonio Volpi A' cortesi lettori*: “Ultimamente vi presentiamo un Ritratto del nostro Poeta, già dipinto da Berbardino India, celebre Pittor Veronese, che si conserva nel Museo del Signor Conte Daniello Lisca, Patrizio dei quella Città, insieme con altri molti d'uomini famosi in armi, ed in lettere; ed ora fatto da noi intagliare a bulino da peritissimo artefice”. Sulla raccolta Da Lisca si veda E. M. Guzzo, *Per la storia del collezionismo a Verona: nuovi documenti sulle quadrerie India, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini*, in “Studi storici Luigi Simeoni”, LIV, 2004, pp. 393-425.

⁹⁰⁷ S. Maffei, *Verona Illustrata parte seconda*, cit., pp. 24-25: “Essendo state grandemente in uso nelle passate età la congerie di così fatti ritrattini [...], una ne abbiám qui tra l'altre molto per ogni conto pregevole in casa Citi, ora Lisca della Colomba; dove sopra 300 se ne conservano ancora, quasi tutti di mano di Bernardino India. Tra questi alquanti ve n'ha di Scrittori Veronesi [...]. Ritratti in piedi e al naturale vedeansi di Guarino e del Calderini su la casa de' Mercanti, come di Dante, del Petrarca, e d'altri furon già nella sala del Palazzo della Ragione dipinti nel secolo 1300 [...]”. Stando alla ricostruzione del marchese esisteva dunque un antico ritratto di Dante, verosimilmente affrescato, cui l'India forse s'ispirò.

⁹⁰⁸ Sull'interpretazione pittorica di Dante da parte del Botticelli, autore di svariati disegni per la *Comedia* (divisi tra il Kupferstichkabinett di Berlino e la Biblioteca Apostolica Vaticana) esiste una corposa bibliografia. In questa sede

pittorica sembrerebbe fuori discussione come dimostrano, per esempio, la riproduzione calcografica dell'austriaco Franz Leopold Schmittner (Vienna, 1703-1761) citata dal Kenner⁹⁰⁹ e alcuni esemplari artistici – più o meno coevi, benché anonimi – circolanti in area veronese (figg. 344/c-d)⁹¹⁰. Spicca in particolare la teletta tardo-quattrocentesca conservata al Museo canonico di Verona acquistata da Gian Giacomo Dionisi prima del 1793, verosimilmente durante il soggiorno fiorentino finalizzato – come si dirà – allo studio di manoscritti danteschi⁹¹¹.

Tornando all'incisione in oggetto non si manchi di notare che, pur presente in prima battuta entro un testo stampato a Padova (l'edizione Comino del '27), essa deriva tuttavia dal disegno di un veronese il cui *iter* formativo e professionale si svolse su più fronti: matematico-ingegneristico e pittorico-letterario. Michelangelo Cornale, originario di Minerbe – come attesta Zannandreis⁹¹² – e attivo principalmente in area scaligera dalla fine del secondo all'inizio del quarto decennio circa (1718-1733) sembra avere molti punti in comune con Lodovico Perini (assieme al quale intratteneva rapporti lavorativi, in qualità di perito e ingegnere⁹¹³) e con il più giovane Saverio Avesani, accolto sotto la sua egida appena quattordicenne⁹¹⁴. Se sul disegnatore, discreto ritrattista ma così poco attestato in ambito artistico e tipografico, restano da chiarire le dinamiche di committenza – mediata forse dallo stesso Maffei, che ben vedeva l'ascesa accademica del

si citano: F. Lippmann, *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedia*, Londra 1896; A. Venturi, *Il Botticelli interprete di Dante*, Milano 1921; P. Toesca, *Sandro Botticelli e Dante*, in "La Bibliofilia", a. XXIV, 1922-1923, f. 1, pp. 1-19; K. Clark, *The Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divine Comedy after the Originals in the Berlin Museums and the Vatican*, London, 1976; P. Bellini, *Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia*, in Gizzi C. (a cura di), *Botticelli e Dante*, Milano, 1990, pp. 41-50; H.T. Schulze Altcapenberg, "Per essere persona sofistica". *Il ciclo botticelliano per la Divina Commedia*, in *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000) a cura di G. Morello e A. Petrioli Tofani, 2 voll., Milano, 2000, vol. II, pp. 13-35. Sulla versione figurativa del poema da parte dello Zuccari si vedano invece F. Zuccaro, *Dante historiato da Federico Zuccaro posseduto dal Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze*, Roma, Salerno, 2004; M. Brunner, *Zwei verlorene Dante-Bildnisse von Federico Zuccari in Der Maler Federico Zuccari: ein romischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana (Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993) herausgegeben von M. Winner, und D. Heikamp, pp. 83-103.

⁹⁰⁹ F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen", XVIII, 1897, pp. 135-261, p. 231, n. 97, nota 4. Si veda anche L. Franzoni in *Palladio e Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 5 novembre 1980) a cura di P. Marini, Vicenza, 1980, pp. 151-152, cat. VI. 42.

⁹¹⁰ Sull'attribuzione veronese di fig. 344/d si veda F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, Walters Art Gallery, vol. I, pp. 282-283, n. 191. Gli esemplari pittorici citati presentano la corona d'alloro che invece non c'è nell'incisione. È verosimile che quest'assenza iconografica (piuttosto importante visto il legame antonomastico di Dante con la poesia) fosse volutamente inserita nella versione dell'India, magari in stretta connessione con quella svalutazione critica di cui l'Alighieri fu oggetto nel corso del Cinquecento.

⁹¹¹ Del ritratto esiste anche una riproduzione ad acquaforte di Angelo Guelmi realizzata nel 1803 (cfr. ASVr, Archivio Dionisi Piomarta, f. 795 ripreso in *La Collezione di stampe antiche*, p. 171) e una di Giuseppe Dall'Acqua. Sulla tela – oggi in *pendant* con una ottocentesca *Beatrice*, opera dell'Ugolini – si veda G.B. Carlo Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, cit., p. 68; E. M. Guzzo in *A Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai Francesi nel 1797*, Catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Capitolare di Verona), Verona, 1997, pp. 127-128 e id., *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento: la cattedrale ed i canonici*, in "Studi Storici Luigi Simeoni", XLVII, 1997, pp. 245-261, pp. 254-255.

⁹¹² D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 344-345.

⁹¹³ Si vedano, a titolo d'esempio, alcune mappe conservate presso l'Archivio di Stato di Verona, Mappe e Disegni, *Prefettura di Verona, n. 144: Stato dei confini dei monti Lessini e beni della prebenda parrocchiale di Sant'Egidio nel territorio veronese (1720 lug. 17)*; Ivi, Mappe e Disegni, Istituto Esposti, n. 21: *Rilievo del sistema di canalizzazione delle acque del Tione di pertinenza dei Conti Emilei in località Fattole di Mezzo (1716 ago. 04)*

⁹¹⁴ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 31.

Volpi dopo la cattedra del Lazzarini – meno problematica risulta invece la presenza dell’incisore Michael Heylbrouck, legato già dal 1726 alla stamperia di Giuseppe Comino (diretta dai fratelli Giovanni Antonio e Gaetano Volpi). La prima attestazione del belga nel panorama calcografico italiano (veneto, nello specifico) si riconosce infatti nel frontespizio dei *Componimenti [...] per la traslazione del corpo del venerabile servo di Dio Gregorio card. Barbarigo vescovo di Padova* (Padova, G. Comino, 1726) e dimostra già una frequentazione, pur marginale e non sistematica, col vivace *milieu* dell’Accademia dei Ricovrati⁹¹⁵. Solo in un secondo momento (dal 1730 e fino almeno al ‘37) egli inizierà a collaborare anche con editori veronesi riscuotendo buon successo.

La ricezione della *Commedia* venturiana stampata dal Berno mosse una serie di studi collaterali da parte di intellettuali locali come il sopra menzionato Rosa Morando, Ludovico Salvi e, nella seconda metà del secolo, Giuseppe Torelli, Bartolomeo Perazzini e Gian Giacomo Dionisi⁹¹⁶. A fungere da comune “piattaforma” tipografica tra quinto e sesto decennio fu Dionigi Ramanzini che aveva all’attivo la pubblicazione degli *Argomenti sopra ogni canto del poema di Dante Alighieri* di Lodovico Salvi (1744); nel 1751 diede alle stampe le *Osservazioni sopra il commento della Divina Commedia [...] stampato in Verona l’anno 1749* del Rosa Morando e nel ’52 le *Considerazione del signor Antonio Tirabosco sopra un passo del Purgatorio*. Come non bastasse, un sottile *fil rouge* tiene unite queste opere attraverso puntuali rimpalli intellettuali: il testo del Tirabosco infatti è dedicato al Rosa Morando e quello del Rosa Morando al conte Giannicola Alfonso Montanari, il quale, a sua volta, fu autore di un sonetto elogiativo del Volpi, inserito – con relativa risposta – per volontà di quest’ultimo nella versione cominiana del ’27⁹¹⁷.

Curiosamente, l’attenzione riservata al poeta fiorentino non sembra avere a Verona egual riscontro per gli altri due campioni della letteratura trecentesca: Boccaccio e Petrarca. Se del primo infatti non si conoscono stampe dedicate – diversamente da quanto accadeva invece nelle vicine Venezia e Padova⁹¹⁸ – per il secondo bisognerà aspettare addirittura gli anni ’80 del

⁹¹⁵ Il testo patavino sulla *Divina Commedia* sembra peraltro costituire un ideale *pendant* letterario ed editoriale con l’opera di poco successiva, dedicata a *Le Rime di M. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati e con uno antichissimo testo a penna* (Padova, G. Comino, 1732). L’antiporta infatti non solo è incisa dal medesimo Heylbrouck, ma presenta delle caratteristiche ornamentali (*in primis* la cornice) identiche al precedente ritratto dell’Alighieri (cfr. **fig. 344/b**).

⁹¹⁶ Di Torelli si ricordano la *Lettera [...] intorno a due passi del Purgatorio di Dante Alighieri* (Verona, A. Carattoni, 1760) e, a vent’anni di distanza, la *Lettera [...] sopra Dante Alighieri contro il sig. di Voltaire* (Verona, eredi Moroni, 1781). Di don Perazzini la *Retractatio critica* della *Commedia* in appendice alle *Correctiones et explicationes* dell’edizione dei Sermoni di San Zeno a cura dei Ballerini (M. Moroni, 1775) e il *Piano per una nuova edizione delle opere di Dante* a complemento della *Censura del Comento di Pietro creduto figlio di Dante Alighieri*, saggio del canonico Gian Giacomo Dionisi inserito nella *Serie di aneddoti* (II, Verona, Merlo alla Stella, 1786). Sull’importanza degli studi del Dionisi cui fece capo una nuova iniziativa filologica (e il collaterale progetto di illustrazione) si rimanda al capitolo 3.3.1.

⁹¹⁷ *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, cit., p. VII: *Sonetto del Signor Conte Gio. Niccola Alfonso Montanari patrizio veronese, al Signor Gio. Antonio Volpi, per la sua Edizione di Dante*. Segue, a p. VIII la risposta del Volpi, ovvero *Sonetto del Signor Gio. Antonio Volpi in risposta al Signor Conte Gio. Niccola Alfonso Montanari patrizio veronese*.

⁹¹⁸ Meritano di essere citate, per confronto, le seguenti edizioni di area veneta: *Del Decamerone di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino*, 2 voll., Amsterdam [ma Venezia, A. Locatelli], 1718; *Novelle ventotto di messer Giovanni Boccacci scelte ora la prima volta dal suo Decamerone ad uso principalmente de’ modesti giovani e studiosi della toscana favella. Con la Descrizione della pestilenza stata in Firenze nel 1348 dello stesso autore*,

Settecento, quando gli eredi Moroni pubblicheranno, postumi, i *Due opuscoli* di Giovanni Agostino Zeviani, corredati tra l'altro di una bella antiporta firmata Dall'Acqua (cfr. **fig. 770**)⁹¹⁹. Considerando ancora una volta gli alti *standard* qualitativi manifestati poco dopo la metà del secolo dall'edizione Zatta delle *Rime* (ove si dispiegano un gran numero di "forze" artistiche⁹²⁰) si conferma senz'ombra di dubbio il gran divario che separa la città atesina dalla Dominante, sia dal punto di vista dello studio critico, sia per quanto concerne l'attenzione tipografica.

Maggior fortuna ebbe invece l'umanista Giusto de' Conti (1390-1449), poeta petrarchesco di cui il Tumermani volle imprimere l'opera più rappresentativa: *La bella mano*. Tale scelta appare per certi versi pionieristica, soprattutto se si considera che l'unico precedente settecentesco ad oggi noto era stato stampato quarant'anni prima a Firenze (per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1715). Due sono invece le edizioni dal veronese allestite a distanza di pochissimo tempo l'una dall'altra, corredate di illustrazioni calcografiche e dedicate rispettivamente a Giannicola Alfonso Montanari (1750) e a don Giulio Viva (1753). L'obiettivo prefissato dal tipografo è dichiarato in apertura al testo, nella breve nota de *Lo Stampatore a chi legge*, da cui si evincono peraltro la buona preparazione culturale e la spiccata vivacità imprenditoriale:

Fatta omai cotanto rara *La Bella Mano* di Giusto de' Conti Romano, non ostante le varie edizioni pubblicate in differenti Città che dalli ammiratori di quel Poeta, e più dagli intendenti della vera maniera del compor Petrarchesco [...]. Ho creduto far cosa grata, a gli uni, ed agli altri ristampandola, col riscontro di quella, che fù nell'anno 1472 impressa in Bologna, e dell'altra di Venezia nel 1492 purgata da certe barbariche maniere: come ancora riscontrandola con quella del 1595 in Parigi, alla quale il Corbinelli fece la Prefazione, e finalmente con l'Edizion Fiorentina del 1715 dal Abbate Anton-Maria Salvini di annotazioni arricchita, che esattamente nella presente ho riportate, ponendole sotto ogni Sonetto e Canzone, per maggior comodo de' leggitori [...]. Ho aggiunto anche quel Sonetto in lode dell'Autore della *Bella Mano* di Gio: Battista de Refrigeria Bolognese, che ritrovasi nella

Padova, G. Comino, 1739; *Novelle ventotto di messer Giovanni Boccacci scelte ora la prima volta dal suo Decamerone ad uso principalmente de' modesti giovani e studiosi della toscana favella. Con la Descrizione della pestilenza stata in Firenze nel 1348 dello stesso autore*, 2 voll., Venezia, D. Derenghi, 1754; *Decamerone di m. Giovanni Boccaccio ripurgato con somma cura da ogni cosa nocevole al buon costume, e corredato con note riguardanti al buon indirizzo di chi desidera scrivere con purità, e proprietà toscana a norma dell'uso presente: si aggiungono col medesimo divisamento le lettere dell'istesso autore. Per Alessandro M. Bandiera Sanese de' Servi di Maria*, 2 voll., Venezia, T. Bettinelli, 1754. Oltre al silenzio veronese, si segnala l'assenza di testi boccacceschi anche a Bassano, Vicenza, Brescia e Bergamo.

⁹¹⁹ *Due opuscoli del dottor Gio. Agostino Zeviani il primo intitolato Metastasio maestro l'altro Del canto ed ornamento poetico lirico italiano con l'indicazione delle piu eccellenti bellezze del Petrarca unitevi tutte le sue rime ed anco il rimario co' versi intieri alle sue lettere*, 2 voll. Verona, eredi Moroni, 1787. Va invece oltre il periodo indagato il contributo del Dionisi, *De' vicendevoli amori di messer Francesco Petrarca e di donna Laura. Nuova edizione con un carme del Boccaccio e lettera responsiva del Petrarca*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1804. Non si dimentichino, tra gli illustri antecedenti, le edizioni cominiane delle *Rime* (Padova, G. Comino, 1721-1722; II ed. 1732) e le versioni lagunari, tra cui citiamo: *Le Rime di m. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con somma diligenza corrette*, Venezia, G. Bortoli, 1739 (II ed. 1747); *I Sonetti e le Canzoni, e i Trionfi di M. Laura in risposta di M. Francesco Petrarca per le sue Rime*, Venezia, P. Bassaglia, 1740; *Rime di mess. Francesco Petrarca*, Venezia, Remondini, 1751 fino ad arrivare alla nota impresa dello Zatta, strutturata in due volumi in quarto, splendidamente intagliati dagli stessi protagonisti della *Commedia Dantesca*, quasi a costituire con essa un ideale *pendant* (Venezia, A. Zatta, 1756). Su questa si veda C. Lo Giudice in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli*, cit., pp. 204-207, cat. n. IV.1.

⁹²⁰ Sull'opera, articolata in due volumi, lavorarono Francesco Fontebasso, Gaetano Zompini, Giovanni Magnini, Michelangelo Schiavoni e Giovan Battista Brustolon. Si vedano A. Giacomello, F. Nodari (a cura di), *Le Rime del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento (Venezia, Antonio Zatta, 1756)*, Gorizia, 2003.

prima stampa di Scipion Malpighi di Bologna, che tengo presso di me, per maggiormente illustrare l'edizione, che al Pubblico presento⁹²¹.

Se la prima redazione del 1750 funse forse da prova per sondare la ricezione di pubblico e critica – in un'operazione che potremmo definire di “*marketing commerciale*” – la seconda del '53 presenta invece un formato più grande (in quarto anziché in ottavo), un maggior numero di ornamenti calcografici e svariate integrazioni di contenuto, dalla biografia appositamente scritta dall'accademico Gian Maria Mazzucchelli alle annotazioni cinquecentesche del fiorentino Jacopo Corbinelli (1535-1590) fino ai ventiquattro sonetti di Giovanni Antonio Romanello, padovano, già inseriti nell'incunabolo del 1472 di cui Giannantonio possedeva un raro esemplare⁹²². Potendo disporre di apprezzabili matrici di bottega, quest'ultimo ebbe modo di sfruttare, senza eccessive spese “*extra*”, sia la tavola con l'*Apollo e le Muse* di Balestra-Zucchi (ed. 1750) già in uso dal '26 (cfr. **fig. 426**), sia la bella vignetta col marchio tipografico (*Minerva e il motto “Nisi utile est ...”*) recante la firma Balestra-Heylbrouck (ed. 1753), ideata e realizzata un ventennio innanzi per il *Paradiso Perduto*, come diremo (**fig. 428**). Più interessanti invece sembrano essere lo stemma del dedicatario Giulio Viva, allestito appositamente dal Cagnoni (**fig. 346**), e l'antiporta allegorica ove tre figure femminili di ambigua identificazione (Ninfe Camene? Muse? Personificazioni di Arti?) sono disposte attorno a un pozzo – simile a un'urna – sotto un portico anticheggiante (**fig. 345**). Qui la composizione ricalca il rame d'apertura al secondo tomo delle *Opere* del Guarini (Tumermani, 1737) così com'era stato pensato da Giambettino Cignaroli, salvo modificare alcuni attributi: in sostituzione alle maschere tragiche lì esibite dalle fanciulle di destra, troviamo ora una colomba e una *chelys*, variante primitiva della lira. A fungere da *trait d'union* tra le due versioni, oltre ovviamente al solerte Tumermani, risulta essere il prolifico incisore Francesco Zucchi che nel '53 appone la firma proprio al centro dell'immagine, nel corpo convesso dell'urna/pozzo. La scena è inserita in una splendida cornice in cui racemi e motivi marini si intrecciano a spartiti e strumenti musicali (lira, flauto, tibie, corno), anch'essa già utilizzata per l'edizione guariniana di quindici anni prima (si vedano le **figg. 345-345/a**). Come attesta l'indicazione in calce, l'autore/ideatore è il famoso Bernard Picart (Parigi 1673 - Amsterdam 1733), artista di fama internazionale all'epoca ormai defunto e particolarmente apprezzato dallo stampatore atesino che in molte occasioni volle riutilizzarne i contributi disegnativi, affidandoli per lo più al bulino del veneziano.

Tra i letterati del Rinascimento maturo Pietro Bembo (Venezia 1470 - Roma 1547) occupa uno spazio non secondario, almeno per quanto concerne la ricezione veronese. A lui il Berno riserva infatti ben due serie di volumi usciti in contemporanea nel 1743: *Delle lettere di Messer Pietro Bembo cardinale a sommi pontefici, e cardinali, e ad altri signori, e persone ecclesiastiche scritte* (5 voll.) esemplate su un'antecedente lagunare tardo-cinquecentesco di cui

⁹²¹ *La bella mano di Giusto de' Conti romano con una raccolta delle Rime d'antichi Toscani. Edizione più delle antecedenti corretta e ampliata*, Verona, G. Tumermani, 1750, s. n. p. (*Lo stampatore a chi legge*).

⁹²² *La bella mano di Giusto de' Conti romano con una raccolta di Rime antiche Toscane. Edizione seconda veronese più ricca della prima, e corretta*, Verona, G. Tumermani, 1755, p. 380 (*Gio. Alberto Tumermani al Lettore*).

ricalca la dedica allo Sforza (Venezia, G. Alberti, 1587)⁹²³, e *Le prose di Messer Pietro Bembo [...] nelle quali si ragiona della Volgar Lingua. Scritte al cardinal de' Medici [...] divise in tre libri*, non più stampate in area veneta dal XVII secolo⁹²⁴. A sottolineare il *pendant* è l'utilizzo della medesima vignetta frontespiziale, anonima e condotta con *ductus* leggero, raffigurante *Minerva tra Mercurio e Pan* (**fig. 347**).

Non stupisce inoltre l'attenzione "campanilistica" nei confronti del conterraneo Girolamo Fracastoro (Verona 1476 - Affi 1553), uomo di scienza e medico personale del vescovo Giberti. L'eterogeneità dei suoi interessi e dei suoi lavori letterari lo rese autore piuttosto frequentato, non solo in area veneta. Oltre alle varie edizioni padovane (Comino, 1718 e 1738-1739) o veneziane (Tabacco, 1735; Remondini, 1751, 1754, 1759 e 1782; Zatta, 1787) si ricordano infatti anche le pubblicazioni di Lipsia (1731), Napoli (1731) e Bologna (1738, 1765). Per quanto concerne l'apporto scaligero, va menzionata nel '39 la stampa ramanziniana de *Della Sifilide*, ovvero l'originale trattato *De morbo gallico* scritto in latino, volgarizzato dal veronese Antonio Tirabosco e dedicato ai Provveditori della Sanità di Verona, i conti Gianfrancesco Carminati, Lodovico Moscardo e Alessandro Sansebastiani (alle cui dipendenze lavorava, da tre anni, il Tirabosco, in qualità di "coadiutore")⁹²⁵. Ad aprire il volume in quarto è il ritratto dell'autore visto di profilo, eseguito da un incisore locale tuttora anonimo (**fig. 348**); l'incertezza e la meccanicità dei tratti (si vedano le linee incrociate o parallele per rendere parti in ombra e in luce) si uniscono alla citazione di riferimenti alti come il medaglione bronzeo commissionato tra il 1553 e il 1555 dall'amico collega Giovan Battista Ramusio allo scultore Giovanni da Cavino, già posizionato sotto la volta della porta di San Benedetto a Padova, assieme a quello di Andrea Navagero⁹²⁶. Esso fu fedelmente riprodotto anche dal veronese Dalla Via in antiporta al *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia*, curato dai fratelli Volpi e uscito dai torchi del Comino nel 1718 con una significativa dedica al marchese Maffei (**fig. 348/a**). L'assimilazione del modello, limitato al solo profilo, viene comunque integrata con l'iconografia tradizionale – proposta anche da Tiziano nella tela conservata alla National Gallery di Londra – che lo rappresenta per lo più avvolto da un robone con pelliccia, a rimarcare lo statuto accademico. Di fattura migliore appare invece la vignetta frontespiziale con l'*Allegoria del fiume Adige* affidata all'ideazione di Iacopo Pezzi, personalità ad oggi totalmente avvolta nel mistero, non citata dai repertori e dalle fonti settecentesche e per questo assimilabile, nell'ambito biografico, a un vero e proprio *hapax legomenon* (**fig. 349**).

⁹²³ *Delle lettere di M. Pietro Bembo, a sommi pontefici, a cardinali et ad altri signori et persone ecclesiastiche, scritte. Con la giunta della Vitta del Bembo*, 4 voll., Venezia, G. Alberti, 1587.

⁹²⁴ L'ultima edizione attestata è la seguente: *Le prose di m. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua, scritte al cardinal de' Medici [...] divise in tre libri, con le sue postille, et un indice copioso. Di nuovo con somma diligenza purgate et reviste secondo la buona correctione di m. Lodouico Dolce*, Venezia, L. Spineda, 1606.

⁹²⁵ La ramanziniana non è ovviamente l'unica edizione a lui dedicata. Non illustrati sono gli *Hieronymi Fracastori et Marci Antonii Flamini Carmina. Hisce praeterea accessere nonnulla ex Cotta, Bonfadio, Fumano, Archi Comite, Bembo, Naugerio, Castilionio, et aliis pluribus collecta, quae praeclara nos, ac selectiora existimavimus*, Verona, P. A. Berno, 1740 (ristampato nel '47) e i *Poemata omnia nunc multo, quam antea emendatiora. Accesserunt reliquiae Carminum ad usum Seminarii Veronensis*, Verona, Tipografia del Seminario (presso A. Carattoni), 1740.

⁹²⁶ *Vite e ritratti di illustri italiani*, 2 voll., Padova, Milano, 1812-1820, vol. II (Milano, 1820), § XV e XVI.

Centrale appare il ruolo dell'editoria veronese (sotto l'immane guida maffeiana) nella rivalutazione di Giangiorgio Trissino (Venezia 1478 - Roma 1550), umanista, tragediografo e diplomatico che, nonostante la considerevole quantità di scritti, aveva conosciuto nel corso del Seicento pochissime ristampe⁹²⁷. Già nel '23 il marchese aveva inserito *La Sofonisba* tra i drammi più rappresentativi del *Teatro italiano* (vol. I) impresso dal Vallarsi, ma è tra il 1727 e il 1728 che l'erudito decide di dedicare una vera e propria monografia all'autore veronese, uscita in due volumi nel '29, ancora una volta per i torchi del Vallarsi⁹²⁸. Il ritratto d'apertura s'ispira al famoso dipinto dell'amico pittore Vincenzo Catena, realizzato nel primo quarto del Cinquecento (figg. 350-350/a)⁹²⁹ e allora conservato nella collezione dei conti Trissino⁹³⁰. A quest'ultimo esso si riferiva infatti Scipione quando alla dedicataria (Francesca Pompei Trissino) scriveva, in maniera nient'affatto disinteressata:

Si vorrebbe parimenti un ritratto giusto e fedele, e mi pare che in Venezia ne sia uno di quel tempo, onde resta supplicata di farne fare da perita mano un buon disegno in grandezza d'un quarto di carta in circa, qual si farà intagliare subito.⁹³¹

Il marchese non nomina mai l'autore del quadro originale ed è molto probabile lo ritenesse opera di Giovanni Bellini, attribuzione invero diffusa già nel corso del XVII secolo, come dimostrerebbe anche la biografia del poeta inserita negli *Elogia virorum literis et sapientia illustrium* di Giacomo Filippo Tomasini (Padova, S. Sardo, 1744), corredata di una ritratto pressoché identico all'antiporta in questione (fig. 350/b)⁹³². Il busto dell'umanista è posto entro due rami d'alloro e poggia su un basamento ornato con uno degli stemmi di famiglia, affiancato

⁹²⁷ Nell'intero territorio italiano si contano infatti pochissime pubblicazioni, per lo più concentrate sulla produzione teatrale (*La Sofonisba*, in primis). Si citano infatti: *La Sofonisba*, tragedia di M. Gio. Giorgio Trissino. Di nuovo con somma diligenza corretta, et ristampata, Venezia, G. Brescia, 1606 e L. Lori, G. Cescato, 1609; *La Sofonisba*, Venezia, G. Imberti, 1620; *I Similimi Commedia di Giovan Giorgio Trissino*, s. l., s.n.t., 1709; S. Maffei, *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, 3 voll., Verona, J. Vallarsi, 1723-25, vol. 1 (1723, ristampato nel '28). Da Parigi invece si riporta l'edizione riveduta e corretta dall'erudito abate Annibale Antonini (Napoli 1702-1755) de *L'Italia liberata da Goti di Giangiorgio Trissino*, 3 voll., Parigi, G. Cavelier, A. Cailleau, P. M. Brunet, M. Bordelet, W. Henry, 1729.

⁹²⁸ *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte. Tomo primo contenente le poesie. Tomo secondo contenente le prose*, Verona, J. Vallarsi, 1729. Si veda anche B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino; monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, 1894; per quanto concerne l'edizione veronese sembra in realtà che il marchese avesse inizialmente pensato al Tumermani, non fosse che lo stampatore di via delle Fogge si trovava in quel periodo impegnato con i volumi del *Noris*. Si veda G. Cherubini, *Lettere inedite di Scipione Maffei*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, settembre-ottobre 1975, pp. 264-266, p. 264.

⁹²⁹ G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgo, 1954, p. 67, cat. n. 46. Si veda inoltre Eduard A. Safarik in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 22, 1979, *ad vocem*, pp. 325-328. Nell'*Epistolario*, in calce a una lettera del 5 giugno 1728 indirizzata a Girolamo Ballerini Maffei dichiara: "Dite al Vallarsa che la Contessa Trissina accetterà la dedica dell'opere di Gio. Giorgio, avendo già sentito che la città non darebbe niente: anche questa darà poco, ma la ridurrà a dar qualche cosa. Ho ordinato il disegno di un Ritratto dell'Autore fatto in quel tempo e spero cose sue non più vedute. Nel mio ritorno mi fermerò un giorno in Venezia per questo effetto. Vorrebbe che si facesse un Manifesto per invaghir molti, ma non in via di Società" (vol. I, pp. 564-566, p. 566).

⁹³⁰ G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgo, 1954, p. 67, cat. 46. Nel 1912 viene registrato tra le proprietà del barone Basile de Schlichting che nel 1915 lo dona al Musée du Louvre.

⁹³¹ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 577 (lettera del 30 agosto 1728 a F. Pompei Trissino).

⁹³² G. F. Tomasini, *Jacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Elogia virorum literis et sapientia illustrium ad viuum expressis imaginibus exornata*, Padova, S. Sardi, 1644, p. 59: "Iconis hic exhibitae autographum a manu Ioan: Bellini celeberrimi Pictoris assernatur apud Comites Theodorum & Ioannem fratres Trissinos, Pompeij filios, & tanti Viri haeredes, nunc superstites".

dalle personificazioni dell'Eloquenza e della Storia⁹³³. A disegnare la composizione fu Lodovico Perini, che in quel periodo affiancava alla principale attività architettonico-ingegneristica alcune puntuali collaborazioni editoriali, forte della protezione del Maffei (destinata di lì a poco a venir meno) e di un legame professionale con il *peintre-graveur* bavarese Wenzel Daniel Gutwein (certamente di stanza a Verona, come attesta il toponimo accanto alla firma) maturato forse in seno al *Liber Juris Civilis* del 1728. I due sottoscrivono anche la vignetta del primo libro, ad illustrazione de *L'Italia liberata da Gotti* (**fig. 352**). Anonima invece la vignetta frontespiziale con l'altro emblema dei Trissino Dal Vello d'Oro, accompagnato dal motto in greco (**fig. 351**)⁹³⁴. Francesca Pompei Trissino parve essere la naturale dedicataria dell'opera, in quanto erede della famiglia del poeta dopo il matrimonio con Marc'Antonio Trissino e anello di congiunzione con la città scaligera. I rapporti col marchese di Verona, responsabile dell'edizione, furono sempre amichevoli; lo dimostrano le lettere a lei indirizzate conservate presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Se, come si evince da alcune confidenze al Ballerini⁹³⁵, Scipione non poteva dirsi completamente soddisfatto della modesta partecipazione economica della prescelta dedicataria, è altresì vero che il ruolo della contessa fu preziosamente operativo, mediando con altri membri della famiglia (ad esempio Ciro Trissino) per il recupero di testi e lettere originali⁹³⁶.

Colpisce la pressoché totale assenza di testi dedicati ai due autori baluardo della letteratura pastorale e cavalleresca: Lodovico Ariosto (1474-1533) e Torquato Tasso (1544-1595). Del primo – così ben rappresentato a Venezia nel 1730 dai torchi di Stefano Orlandini, dalla penna di Giuliano Gianpiccoli e dai bulini di Carlo Orsolini e Giuseppe Filosi⁹³⁷ – si riconosce a Verona solo un esile libello redatto da Giulio Cesare Croce, privo però di illustrazioni⁹³⁸. Del secondo viene pubblicata solamente l'opera teatrale *Il Torrismondo* all'interno dell'edizione sul *Teatro* del Maffei (J. Vallarsi, 1723-1725)⁹³⁹. Niente a che vedere

⁹³³ V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, cit., vol. VI, 1932, p. 717. Sulle singole personificazioni si veda C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 91-92 ('Cognitione') e pp. 268-269 ('Historia').

⁹³⁴ V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, cit., vol. VI, 1932, p. 717.

⁹³⁵ Si veda la nota 929.

⁹³⁶ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 577 (lettera del 30 agosto 1728 a F. Pompei Trissino): "L'edizione consaputa cammina felicemente, e non è lontano da compirsenne il primo Tomo. È assolutamente necessario per la sua perfezione ch'Ella si degni di procurare e di ottenere dal Sig. Conte Ciro Trissino un volume di lettere manoscritte ch'egli conserva, dove se ne vedono alquante di Gian Giorgio e scritte di sua mano, e più altro di altri soggetti a lui e alcune del suo amico Rucellai. Il Sig. Zorzi custode della libreria pubblica le ha vedute, e ne trascrisse ancora alcune. Se questo Cavaliere volesse fare il favore di fidare a me il manoscritto, in pochi giorni lo rimanderei fedelmente, e sicurissimo, e ben custodito. Si tratta dell'onore suo e della Famiglia, onde spero non negherà a lei tale cortesia, che può far senza alcun danno, e senza alcun pericolo. Mi pare ancora ch'egli abbia alcuni fogli sciolti, dai quali può essere ch'io ricavassi qualche cosa".

⁹³⁷ *Orlando Furioso di m. Lodovico Ariosto; delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto, e di altre utili, e vaghe giunte in questa impressione adornato*, 2 voll., Venezia, S. Orlandini, 1730.

⁹³⁸ G. C. Croce, *Ricerca gentilissima delle bellezze del Furioso del quale pigliando i capi di tutti i canti, ed aggiungendogli altri versi delle stanze di quello a guisa di centone, vi si vengono a scoprire i più notabili concetti che in esso gentilissimo poema si contengono*, Verona, D. Ramanzini, 1738. Bisognerà aspettare quasi un secolo perché al ferrarese venga dedicata una pubblicazione completa – ancorché non illustrata – nella città atesina. Si veda *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto conservato nella sua epica integrità e recato ad uso della studiosa gioventù dall'abate Gioacchino Avesani veronese con utili annotazioni*, 4 voll., Verona, eredi Merlo, 1810

⁹³⁹ *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, cit., vol. II, pp. 5-138

dunque con la lunga tradizione di sontuosi esemplari marciali che dall'*Aminta* di Giovanni Gabriele Hertz (1705) modestamente ornata da Antonio Luciani giungeva all'apice con la famosissima *Gerusalemme Liberata* dell'Albrizzi (1745) di cui già si è detto, passando per le stampe intermedie di Domenico Lovisa (1709, 1728), Giovan Battista Zuccato (1713, 1714) e Cristoforo Zane (1735), corredate di antiporte, vignette o tavole calcografiche.

Tra i capolavori della produzione locale settecentesca un posto d'eccezione è occupato invece dai quattro volumi delle *Opere* di Battista Guarini (Ferrara 1538 - Venezia 1612) che costituiscono un importante tassello nell'articolato *puzzle* delle numerose pubblicazioni italiane ed estere a lui dedicate nel corso del secolo (circa centocinquanta)⁹⁴⁰. L'autore costituisce una sorta di *alter ego* e rivale del Tasso (alla cui *Aminta* si ispira direttamente) e, da questo punto di vista, la sua popolarità nella città scaligera appare inversamente proporzionale a quella del suo quasi coetaneo collega di Sorrento. Ad accollarsi l'impegno fu Giannantonio Tumermani, inizialmente intenzionato a stampare anche i manoscritti inediti e le lettere del poeta, salvo poi modificare *in itinere* l'ambizioso progetto. Il proposito espresso dal tipografo nell'annuncio *Alli signori associati* dell'ultimo tomo del '38 – completare cioè il catalogo dei testi guariniani con altri quattro volumi dedicati – fu destinato infatti a naufragare da un lato per il modesto numero di associazioni raccolte, dall'altro per la simultanea scomparsa, nel 1750, dei principali responsabili dei contenuti: Ludovico Antonio Muratori e Apostolo Zeno⁹⁴¹. Il primo in particolare aveva reso disponibili circa novanta lettere scritte dal Guarini conservate a Modena ed era stato 'ripagato' dallo stampatore con un'edizione che oggi definiremo "limitata", in carta reale⁹⁴². Entrambi, insieme al ferrarese Giovanni Andrea Barotti (1701-1772), costituirono l'asse portante dell'impresa, ricostruibile in parte grazie a un codice manoscritto conservato alla Biblioteca Ariostea di Ferrara (segnatura: Classe I, 496), posseduto nella prima metà dell'Ottocento dal medico padovano Giovanni Maria Zecchinelli⁹⁴³. L'interessamento del

⁹⁴⁰ D. H. Thomas, *An annotated checklist of editions of the works of Battista Guarini*, Oxford, 2010. Un interessante *excursus* relativo alle edizioni illustrate dalla fine del Cinquecento al 1718 (edizione londinese) si trova in L. Riccò, *L'arcadia «in mano». Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, 2 voll, Roma, 2012, vol. I, pp. 108-164 e *passim* (con ricca bibliografia) e vol. II, pp. 75-221.

⁹⁴¹ Il Tumermani continuò a pubblicizzare i testi promessi fino al 1750, ottenendo anche alcune licenze da parte dei Riformatori. In quell'anno addirittura, si legge in calce all'*Avviso dello Stampatore* de *La bella mano*, cit., pp. V-VI: "Tra breve per dar compimento alle Opere del Cavalier Guarini darò fuori nella forma delle prime in un Tomo II Segretario dello stesso con le Orazioni, e Lettere già da altri pubblicate, ed Illustrate da annotazioni particolare da un Celebre Letterato vivente, ed in altro ne porrò duecento e più d'Inedite fin'ora, alcune delle quali sono in risposta al Guerini istesso di Gran Signori, e dotti Amici del suo tempo, tratte dalla Biblioteca Estense, e favoritemi dal celebre e sempre benemerito Sig. Proposto Lodovico Antonio Muratori, e da altri degni soggetti di Ferrara, con un discorso intorno alle cose di Polonia, con che darò fine dal canto mio all'edizione dell'Opere di quel famoso Autore". Si veda in merito B. M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno di Studi (Padova, 5-6 dicembre 2003) a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, 2008, pp. 409-440; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 241-242 cat. n. 87; D. Tosato in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 125-126 cat. n. II.5.

⁹⁴² Si veda BeUMo, f. 85, f. 75, *Carteggio Tumermani-Muratori*, lettera del 30 ottobre 1736.

⁹⁴³ Lo Zecchinelli stampò nel 1826 *Tre lettere dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara al Cav. Battista Guarini e due di questo a quella pubblicate per la prima volta nell'occasione in cui è fregiato della laurea in ambe le leggi nell'Imp. R. Università di Padova Michelangelo Smania di Verona*, Padova, tipografia della Minerva, 1826. Nella dedica lo scrittore padovano riassume in sintesi le vicende del codice. *Ivi*, s. n. p.: "Voi sapete che colle stampe del Tumermani furono pubblicate nella bella e dottissima vostra patria nel 1737 e 38 molte Opere del cavaliere Battista

Tumermani nei confronti dell'autore (legato da fili accademici e parentali con la città atesina) risalirebbe già al biennio 1734-35, periodo in cui predispose *La Idropica Commedia* (proposta poi nel secondo volume delle *Opere* con data frontespiziale 1734) e *Il Pastor Fido*, quest'ultimo messo in circolazione nel mercato londinese – in maniera autonoma e in un ridotto numero di copie – a partire dalla metà del quarto decennio⁹⁴⁴. Ad agevolarne la diffusione fu l'amico Paolo Rolli, che firmò la dedica intitolandola alla contessa di Burlington, Dorothy Savile (1699-1758). Il testo è scandito da varie illustrazioni, recuperate – pur senza indicazioni autoriali – dall'edizione pickardiana del 1718, su cui torneremo a breve; fa eccezione il rame con il ritratto della dedicataria, ideato e delineato dall'architetto-pittore William Kent (1685-1748), amico personale della contessa, e inciso a Venezia da Francesco Zucchi (**fig. 353**)⁹⁴⁵. Possiamo dunque dire che nel 1736, anno *clou* della corrispondenza con lo Zeno, lo stampatore avesse già pronti due porzioni importanti dell'intero lavoro. Tuttavia, la dedica ufficiale del primo tomo (a Ercole Bevilacqua) reca la data 8 marzo 1737; esso contiene unicamente la favola in cinque atti de *Il Pastor Fido*, composta tra il 1580 e il 1583, cui seguono le *Annotazioni [...] dell'Autore* (1737). Su questo volume in particolare si concentrarono quasi tutte le attenzioni del tipografo veronese al fine di invogliare potenziali lettori-finanziatori a diventare soci per i tomi a venire. Rivolgendosi agli “Amatori delle buone Lettere e singolarmente della Toscana Poesia” egli infatti scriveva:

[...] come il volto è la più bella parte dell'uomo; così la faccia di questa nostra Edizione che sarà la Tragicomedia del Pastor Fido, vogliamo che abbia tutte quelle grazie e beltà che mai edizione alcuna possa avere; cosicché sia in vano e non si possa da alcuno aggiungere di più. Adunque prima abbiamo adoprato una carta fina, e per carattere un Testo Paragone simile

Guarini in quattro volumi in 4°. Con quei quattro volumi il Tumermani liberò l'impegno preso cogli associati; ma si proponeva di compiere l'edizione di tutte le Opere del Guarini, anco delle inedite, il che avrebbe formato altri quattro volumi. [...] Fra le Opere inedite doveva entrare oltre a un centinaio di lettere [...]. Io possiedo in un volume manoscritto tutte queste lettere inedite del Guarini, ed è quello stesso manoscritto che doveva servire per la stampa al Tumermani, giacché porta perfino l'approvazione del Censore di allora. Questo manoscritto è stato messo in ordine e corretto da Apostolo Zeno, [...]”. Il codice dunque conteneva le lettere dello Zeno (ma anche del Muratori e del Barotti) relative all'epistolario del Guarini, raccolte dal Tumermani con l'obiettivo di darne alla luce i frutti. Per quarantadue missive esso costituisce addirittura il testimone unico; il suo allestimento spettò non tanto al veronese (ultimo anello della corrispondenza tra eruditi, di cui in qualche occasione fu mediatore) quanto piuttosto al veneziano Apostolo Zeno che svolse un ruolo coordinatore. A quest'ultimo Giannantonio aveva peraltro chiesto la redazione di una *Vita* dell'autore. Sulla questione V. Rossi, *Battista Guarini ed il “Pastor Fido”. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, 1886, p. 8. Un'esautiva analisi del codice si trova in B. M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, cit., pp. 409-440.

⁹⁴⁴ Sui legami storici del Guarini con Verona L. Carpanè, *Un cavaliere dai «sentimenti spiritosi»: Guarini e la scena pastorale veronese tra la seconda metà del Cinquecento e il principio del Seicento*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, cit., pp. 227-253; sulle stampe precedenti al '36 si veda B. M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, cit., p. 417, n. 21. Spetta in particolare alla segnalazione di Alessandro Corubolo il riconoscimento nel mercato antiquario alla fine Anni Ottanta di un volume del Tumermani comprendente il *Pastor Fido* con un frontespizio diverso rispetto a quello poi utilizzato nelle *Opere* datato 1735. Lo studioso non esclude che la prima circolazione di entrambi i testi sia avvenuta principalmente in suolo inglese, grazie alla mediazione dell'amico Paolo Rolli, di cui il tipografo aveva pubblicato le *Rime* e, a più riprese, la versione italiana del *Paradiso Perduto*. Presso la Biblioteca civica bertoliana di Vicenza (collocazione R ROI 211) è stato possibile invece visionare l'edizione del 1736: *Il Pastor Fido Tragicommedia e la Idropica commedia di Battista Guarini cavaliere di Santo Stefano Patrizio Ferrarese e Segretario d'Alfonso d'Este II Duca di Ferrara, Modena etc.*, Londra, E. Chapelle, 1736.

⁹⁴⁵ Su Kent si veda T. Mowl, *William Kent. Architect, designer, opportunist*, London, 2006 (e precedente bibliografia); alcune considerazioni sulla grafica in J. D. Hunt, *William Kent's work as illustrator*, in J. Möller (a cura di), *Imagination on a long rein: English Literature Illustrated*, Marburg, 1988, pp. 56-65.

all'Edizione dell'Alamanni fatta dal Comino di Padoa 1713, anzi più spazioso di margine tra una riga e l'altra. Le note poi [...] sono stampate in Silvio nuovo con spalla grandiosa; ed il tutto coretto con una particolare non ordinaria attenzione. Ma di più, avendo considerato, che una aggiunta di molti e bellissimi rami poteva dar un lustro e ornamento a quest'opere non solo di Poesia ma di Pittura, si è procurato farli disegnare eccellentemente da maestri del nostro tempo, e farli intagliare a i migliori incisori. Alcuni però di essi rami sono presi dall'antico, alcuni sono d'invenzione moderna. [...] Ora tutte queste idee che sono rappresentate da i rami, non sono poste a caso ma con una allusione e proporzione al suo sito, ed a quel passo del poeta dopo il quale si è posto il rame [...] ⁹⁴⁶.

Secondo lo stampatore la bontà dei contenuti andava dunque di pari passo alla godibilità visiva dell'opera stessa che spesso e volentieri – come si è visto – ne comprometteva però le tempistiche di realizzazione ⁹⁴⁷. Certamente egli aveva tra le mani l'illustre precedente curato da Paolo Rolli e uscito nel 1718 (Londra, J. Pickard); lo dimostra la pressoché totale sovrapposizione di alcuni rami presenti nella versione londinese (cfr. **figg. 356/a, 359/a-368/a**) fatti debitamente reincidere, ai quali affiancò altre illustrazioni realizzate *ex novo*, come ad esempio la vignetta d'apertura delineata dal Balestra e intagliata dallo Zucchi con una variante dell'*Allegoria di Verona*, iconografia particolarmente frequentata in sede frontespiziale (**fig. 354**). Non è forse un caso che la composizione, in controparte, assomigli molto alla matrice utilizzata nel '33 per le *Rime di Paolo Rolli* raffigurante la *Libertà* ⁹⁴⁸, siglata dal solo Francesco Zucchi ma verosimilmente ideata anch'essa dal pittore veronese (**fig. 355**). L'antiporta deriva dalla tavola approntata per il '18 da Giuseppe Grisoni (Firenze 1692 - 1769) e Nicolas Chasteau (Parigi, 1680 ca. - 1750): *Apollo che illustra "Il Pastor Fido" a Italia, Spagna, Francia e Germania*, effigiate come regine nell'atto di trascriverlo, a significare che il poema fu accolto e tradotto in molte le lingue ⁹⁴⁹ (**figg. 356-356/a**). Una breve parentesi merita in questa sede il Chasteau: la ricostruzione del suo profilo è infatti 'ostacolata' dall'attività di un altro incisore, omonimo per quanto concerne il cognome e molto più prolifico: Guillaume Chasteau (Orleans, 1633 - Parigi, 1683). Quasi tutti i repertori specialistici si soffermano sul *curriculum* di quest'ultimo – allievo e seguace a Roma di Johann Friedrich Greuter – mentre quasi nessun

⁹⁴⁶ Alberto Timermanni stampatore in Verona, a tutti gli Amatori delle buone Lettere e singolarmente della Toscana Poesia, in *Il Pastor Fido Tragicommedia di Battista Guarini*, Verona, 1737, p. 355

⁹⁴⁷ *Ibidem*: "Questo manifesto si pubblica da me in diferente maniera de gli altri. Poiché il primo Tomo, e tutto il secondo sono già stampati, come si può vedere, a riserva di pochi Rami. E appunto i Rami e i Disegni sono stati la cagione, che non si è ancor dato fuori lo stampato sin qui, benché sia più di un anno, che la stampa del Pastor fido è finita e l'Idropica ancora; dovendo in ciò come si sa dipendere dal comodo degli Dissegnatori e Incisori".

⁹⁴⁸ Per una decodificazione iconografica si veda C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 375: "[...] Il gatto ama molto la libertà et perciò gli antichi Alani, i Borgognoni et i Sueri, secondo che scrive Metodico lo portavano nelle loro insegne dimostrando che come il detto animale non può comportare di essere riserrato nell'altrui forza, così loro erano impatientissimi di servitù. [...] Donna che nella sinistra mano tiene una mazza, come quella d'Hercole, et nella destra mano tiene un cappello con lettere. *LIBERTAS AUGUSTI EX S. C.* Il che significa libertade acquistata per proprio valore et virtù conforme". Il volume con le *Rime di Paolo Rolli* (Verona, G. Tumermanni, 1733) presenta l'antiporta del Balestra utilizzata nel '26 per le *Rime* del Guidi e dimostra, ancora una volta, il forte legame con l'intellettuale e accademico italiano di stanza Londra.

⁹⁴⁹ Si veda la *Spiegazione ed Allegoria de' rami posti nella Pastorale* in *Il Pastor Fido Tragicommedia di Battista Guarini*, cit., p. 356. Su Giuseppe Grisoni, pittore fiorentino trasferitosi a Londra nel 1716 circa, al seguito dell'amico John Talman, si veda S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 170; II, pp. 368-379, cat. nn. 819-822. Dopo aver studiato presso la bottega di Tommaso Redi, nel 1715 si trasferì in Inghilterra al seguito di Lord John Talman, architetto. Tornerà in Italia solo nel 1728. Sul Chasteau si rimanda al repertorio in appendice, *ad vocem*.

accenno spetta a Nicolas, operativo un secolo più tardi. Al fine di comprenderne l'*excursus* professionale è dunque necessario fare affidamento sulle poche testimonianze calcografiche ad oggi attribuibili e sulle scarsissime – nonché reticenti – informazioni biografiche a disposizione. Nato verosimilmente a Parigi, egli lavora nella prima metà del secolo in qualità di intagliatore riproduttore e *peintre-graveur*; sono noti alcuni ritratti femminili (da Jean Baptiste Santerre e Louis Silvestre II) ancorabili al primo decennio del secolo (1708), un ritratto del cancelliere francese Louis De Bucherat, un *San Girolamo nel deserto* – di collezione Crozat – desunto da Baldassarre Peruzzi (datato 1728) e svariate scenette allegorico-mitologiche o pastorali tra cui l'*Estate* (da Peter van de Berge), *Venere e Adone*, *Rinaldo e Armida* (entrambi da Silvestre)⁹⁵⁰. Da lì il passo al mercato editoriale è breve: il carattere “nevralgico” dei rami assegnatili dal Rolli (l'antiporta, il frontespizio e altre vignette ornamentali, tutti firmati “Ch. f.”) lascia supporre che il francese avesse già esperienza nel settore. Di certo la sua “presenza” nel panorama scaligero è una presenza di riflesso, non legata a una committenza locale, ma basata solamente sul riutilizzo di invenzioni già collaudate (e ben note al Tumermani)⁹⁵¹.

Tornando all'allestimento calcografico, nelle illustrazioni a pagina intera prospicienti ai vari atti l'effetto è reso ancor più elegante dalla presenza di preziose cornici. Fatta eccezione per il *Fiume Alfeo* anteposto al prologo e la citata allegoria di *Poesia, Tragedia, Commedia*, dotati di proprie modanature e firmati rispettivamente da Balestra e Cignaroli (**figg. 360 e 345/a**), le altre sono di fatto riconducibili a due tipologie ricorrenti: una a motivo musicale con flauto, corno, lira, tuba e spartito, l'altra di carattere venatorio/militare/amoroso con freccia, faretra, scudo e cuore. Entrambe, ripetute in totale sei volte nel primo volume, presentano in calce l'indicazione “B. Picard Inv.” Pur lievemente diverse, esse appaiono tuttavia in linea con le monumentali tavole *in folio* disegnate e incise dall'olandese per *Le Temple des Muses orné de LX Tableaux*, pubblicata ad Amsterdam (*chez Zacharie Chatelain*) nel 1733, anno in cui morì (si vedano, ad esempio, le **figg. 357-358**)⁹⁵². In assenza di un modello calcografico – ad oggi non individuato – rimane il

⁹⁵⁰ L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*, cit., vol. VIII, 1810, pp. 126-127; E. A. Standen, *European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of art*, 2 voll., New York, 1985, vol. I, pp. 376-377.

⁹⁵¹ Sul Chasteau si vedano inoltre K. H. Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages graves*, 4 voll., Leipsig, J. G. I. Breitkopf, 1778-1790, vol. IV, 1970, p. 44; Ponce in *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants*, 52 voll., Paris, 1811-1828, vol. VIII, 1813, p. 268; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. I, 1816, p. 267; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. VI, 1820, p. 160; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. II, 1835, p. 500; G. Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi*, Milano, 1836, p. 318; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 8 voll., Paris - Grund, 1948-1955, vol. II, pp. 457-458; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 106; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, cit., p. 111; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., vol. VI, p. 423; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., pp. 242 e 244.

⁹⁵² A. de La Barre de Beaumarchais, *Le Temple des Muses orné de XL Tableaux où sont représentés les evenemens les plus remarquables de l'antiquité fabuleuse; dessinés et gravés par B. Picart le romain, et autres habiles maitres;*

dubbio che Tumermani possa essersi addirittura servito delle matrici originali, ottenute forse da quel Paolo Rolli che nella propria carriera professionale dovette di certo intersecare – pur non personalmente – il tragitto del Picart, vuoi anche per una condivisa militanza latomistica. D’altro canto non è escluso che una circolazione “sciolta” delle opere del *peintre-graveur* francese, naturalizzato olandese, fosse già in corso prima della sua morte (avvenuta nel ’33) e senz’altro prima del 25 novembre 1737, anno in cui venne effettuata una grande asta dei suoi manufatti (stampe, disegni e dipinti), corredata di un prezioso catalogo, attualmente conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles⁹⁵³.

La “collaborazione” a distanza – nel tempo e nello spazio – tra il francese Picart e il veneziano Zucchi si ripete più volte all’interno dell’opera, in sostituzione della coppia costituita un decennio innanzi dai romani Pietro Leone Ghezzi e Vincenzo Franceschini, legati da una conoscenza diretta con il conterraneo Rolli. È tuttavia significativo che nella prima e nell’ultima tavola (cioè per il *Ritratto del Guarini* e il *Sacrificio di Mirtillo*) l’indicazione della paternità originale venga mantenuta assieme alla nuova Picart-Zucchi, con l’effetto finale di un lavoro a quattro mani. In via del tutto ipotetica si potrebbe pensare a una reale disponibilità della matrice originale fornita in prestito al Tumermani dal corrispondente londinese, proprietario – forse anche committente – della lastra stessa (**figg. 359 e 365**).

Oltre alle incisioni a piena pagina desunte dall’edizione del ‘18, ad arricchire il primo volume dell’impresa tumermaniana troviamo numerose altre vignette poste in testa o in coda ai vari atti, in parte predisposte *ad hoc* da artisti di fama, in parte riprese dal passato, in parte attinte dalla “miniera” pickardiana. Partendo da queste ultime si citano, nell’ordine: l’emblema arcadico della zampogna coronata (finale del Prologo), la *Tholos* del Chateau (fine scena III, atto IV) e la piccola natura morta con strumenti di sacrificio (fine scena IV, atto V), realizzata sempre da Chateau ma fatta reincidere forse dallo Zucchi (anche se il rame non è firmato) (**figg. 366-367**). Dello stesso *peintre-graveur* francese lo stampatore utilizzerà inoltre, nel secondo volume, il piccolo rame con *Cupido*, già frontespizio della stampa rolliana (**figg. 368-368/a**). Come anticipato, non mancano le riproduzioni incisorie di testimonianze glittiche e pittoriche all’epoca già famose nei circuiti eruditi: si veda, ad esempio, l’affresco di Annibale Carracci con *Perseo e Andromeda* eseguito ai primi del XVII secolo nella parete sud della Galleria Farnese, su

et accompagnés d'explications et de remarques qui découvrent le vrai sens des Fables, et le fondement qu'elles ont dans l'Histoire, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733; il testo venne ristampato nel 1742 e nel 1749.

⁹⁵³ *Catalogus Van een fraaye party Konstige en uytvoerige Tekeningen, onder dewelke uytmont de schoone collectie van de eygenhanfige Teekeningen van Bernard Picart, en schoone drukken. Prenten van de voornaamste Italiaansche, France, en Nederlantsche Meesters. Als ook voornam ongebonden en gebonden Werken, nagelaten door de Wed: van de vermaarde Konstenaar Bernard Picart. Welke verkogt zal werden door de Makelaar, Philippus van der Land, en aanvang nemen op Maandag den 25 November 1737*, Amsterdam, 1737. Una prima analisi del testo si ha in M. Jacob, *Bernard Picart and the Turn toward Modernity*, in “De Achttiende Eeuw”, vol. 37, 2005, pp. 3-16, p. 3, n. 3. Sul Picart si consultino inoltre S. Berti, *Ancora su Bernard Picart. Alcune sue importanti opere ritrovate*, in “Rivista storica italiana”, CXIX, 2007, f. II, pp. 818-834; P. Wachenheim, *Bernard Picart graveur des jansénistes. Propositions pour un corpus séditieux*, in P. Kaenel, R. Reichardt (a cura di), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im XVIII und XIX Jahrhundert*, Hildesheim, 2007, pp. 333-356; L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt (a cura di), *Bernard Picart and the first global vision of religion*, Los Angeles, 2010. Sulla partecipazione alle logge massoniche da parte del Picart si veda M. C. Jacob, *L'illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, cit., pp. 139-140 e *passim*.

commissione del cardinale Odoardo. A mediare tra il dipinto murale e la sua proiezione calcografica (firmata Zucchi) furono probabilmente le stampe sciolte, circolanti in autonomia, che potrebbero tra l'altro spiegare la riduzione del campo narrativo e alcune lievi modifiche formali (**figg. 369-369/a**). S'aggiungano poi i disegni incisi su pietre naturali provenienti da prestigiose collezioni italiane ed estere, ovvero: un *Satiro* e un *Fauno che suona la lira*, tratti rispettivamente da un'ametista e una gemma (non specificata) di proprietà Strozzi, *Ercole e Iole sulla pantera* dal diaspro del Gran Duca di Toscana, *Amore dominante un Leone* dal sardonico del Conte Marpeth di Lambres, una *Vittoria sopra un carro* dalla corniola dell'olandese Van der Marck di Harleem, *Ercole portatore di un bue* dal calcedonio della collezione Sevin di Parigi e le *Nozze di Psiche e d'Amore* da una sardonica appartenuta al museo del londinese Arundel⁹⁵⁴. La curiosa presenza del nome di Picart in calce a ciascun rame (inciso infine da Zucchi) si giustifica con il riuso di alcune tavole da lui allestite un quindicennio innanzi per il volume *Gemmae Antiquae Caelatae*, edito dall'antiquario prussiano Philipp von Stosch (1691-1751) (Amsterdam, B. Picart, 1724)⁹⁵⁵. Vista l'inclinazione collezionistica del Tumermani, non risulta difficile pensare che il veronese potesse disporre anche di questo prestigioso volume; è interessante tuttavia notare che il bulino dello Zucchi non si limiti a tradurre pedissequamente le invenzioni già stampate dall'oramai defunto Picart, ma le rielabori in maniera originale, adattandole a un formato più piccolo e dotandole di uno sfondo paesaggistico (si vedano i confronti di **figg. 370-376**). Decurtata e semplificata appare invece la piccola scenetta con *Apollo e Dafne*, ripresa dal già citato *Le Temples des Muses* del '33 (**figg. 377-377/a**), mentre ancora da chiarire rimane la fonte iconografica del finale della scena II (atto V) con *Amarilli e Mirtillo davanti al sacerdote*, anch'essa certamente collegata a un precedente picartiano (non identificato).

Il *team* coinvolto per la realizzazione dei disegni è composto da pittori di diversa formazione e provenienza che contribuiscono a dare una patina *extra-localistica* alle pagine dell'opera, suffragata peraltro da una copiosa ed eterogenea lista dei sottoscrittori⁹⁵⁶. Oltre ai veronesi Matteo Brida e Antonio Cavaggioni, seguaci dello stile balestriano (e con il maestro impegnati proprio in quel torno d'anni alla decorazione di villa Pompei-Carlotti d'Illasi⁹⁵⁷; cfr. **figg. 378-**

⁹⁵⁴ L'indicazione dei soggetti e la loro provenienza si ricavano sia dall'*Indice de' Rami della presente Opera* che dalla *Spiegazione ed Allegoria de' rami posti nella Pastorale con li nomi de' Signori Disegnatori e Intagliatori*, in *Il Pastor Fido Tragicommedia di Battista Guarini*, cit., s. n. p.

⁹⁵⁵ Sullo Stosch si veda D. MacKay Quynn, *Philipp von Stosch: Collector, Bibliophile, Spy, Thief (1691-1757)*, in "The Catholic Historical Review", 27, 3, 1941, pp. 332-344; sui rapporti con l'Italia F. Borroni Salvadori, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, VIII, 1978, 2, pp. 565-614. Sulla collaborazione con Picart J.J.L. Whiteley, *Philipp von Stosch, Bernard Picart and the "Gemmae Antiquae Caelatae"*, in M. Henig, D. Plantzos (a cura di), *Classicism to Neo-classicism: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, Oxford, 1999, pp. 183-190. Si fa presente una "sfasatura di identificazione iconografica per le **figure 371-371/a**, nominate come "Bacco e Arianna" dal Picart ed "Ercole e Iole" da Tumermani. Sul Picart si veda anche C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. III, pp. 191-196.

⁹⁵⁶ Le città di provenienza dei sottoscrittori sono: Adria, Bologna, Brescia, Castelfranco, Crema, Cremona, Ferrara, Firenze, Friuli (*sic.*), Genova, Lucca, Milano, Modena, Mantova, Padova, Piacenza, Roma, Treviso, Venezia, Verona, Vicenza.

⁹⁵⁷ La presenza del proprietario e architetto della villa, Alessandro Pompei, tra i sottoscrittori dell'opera (sin dal primo volume) confermerebbe dunque una solida trama di conoscenze personali. Sugli affreschi della villa si

381), si aggiungono infatti il bolognese Vittorio Maria Bigari, il bellunese – naturalizzato veneziano – Diziani e i colleghi lagunari Francesco Zugno e Giambattista Tiepolo. Più defilati – ma non per questo meno significativi – gli apporti di Ruggier Ruggieri, L. F. Duteur (iniziali non sciolte) e Daniel Bertoli.

In particolare, la presenza del pittore felsineo, accademico clementino, si collega alla commissione di palazzo Pellegrini “a santa Cecilia” (in via Achille Forti, 3), la cui decorazione – perduta – fu portata a termine in quegli stessi anni assieme al conterraneo quadraturista Stefano Orlandi⁹⁵⁸. Non è dunque un caso che tra gli associati del primo volume compaia anche il conte Bertoldo Pellegrini, proprietario della residenza. Al Bigari spetta la vignetta con “Amore cieco che conduce un altro cieco, cioè l’uomo in una fossa”, mentre il rame raffigurante “la morte di Fetonte, con il Fiume Po [...] e le Ninfe”⁹⁵⁹, nonostante rechi il suo nome andrebbe correttamente ricondotto all’archetipo picartiano (**figg. 382-383**), come ricorda del resto il Tumermani nella *Spiegazione ed Allegoria de’ rami posti nella Pastorale*. L’emiliano in questo caso ha svolto solamente il ruolo di disegnatore, mediando tra l’incisione originale e la trasposizione calcografica, così com’è accaduto per l’affresco del Carracci⁹⁶⁰. A tal proposito va ricordata la sua partecipazione all’allestimento della testata iniziale de *La Idropica*, completata già nel 1734 e “inglobata” tre anni più tardi nel secondo tomo delle *Opere* (**fig. 412**).

rimanda a D. Tosato in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 289-300, cat. n. 78; sui profili biografici dei due pittori L. Iveolella e S. Dell’Antonio in L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell’Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., alle pp. 110-115 (Brida) e pp. 144-151 (Cavaggioni). Affronta la questione, seppur da un diverso punto di vista, anche C. Bombardini, *Un Transito di san Giuseppe di Matteo Brida a Vicenza*, in “Verona Illustrata”, 29, 2016, pp. 59-67.

⁹⁵⁸ G. P. Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna aggregata all’Istituto delle Scienze e dell’Arti*, 2 voll., Bologna, L. dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 261: “Passarono [Orlandi e Bigari] quindi a Verona, e in casa del conte Ottaviano Pellegrini, pinsero una gran sala, che riuscì cosa mirabilissima, siccome le pitture ancora di altre cinque camere da essi fatte egregiamente”. Cfr. anche: L. Crespi, *Vite de’ pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Roma, M. Pagliarini, 1769, p. 287 (profilo dell’Orlandi): “Dipinsero [...] insieme la scala, e la sala del palazzo Aldrovandi: la bella galleria del palazzo Ranuzzi, e la cappella dell’Istituto: quindi tre stanze grandi nell’appartamento del pubblico di Faenza, ed una galleria, ed altre cose nella casa Laderchi: in Milano nel palazzo degli Archinti una sala e una camera: la cappella in S. Petronio del signor cardinale Aldrovandi: in Verona una gran sala, con cinque camere appresso al conte Pellegrini”. A Verona i due congedarono anche un “bellissimo ricovero da dormire” in casa Serpini, poi Paletta, Dai Prè (in stradone Arcidiacono Pacifico), rapidamente perduto anch’esso dal momento che nemmeno Dalla Rosa vi fa cenno. Si veda il resoconto di M. Oretti, *Notizie de’ Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de’ forestieri di sua scuola*, ms., 1780 circa, Bologna, Biblioteca dell’Archiginnasio, ms. B 131, cc. 402-421. Cfr. anche P. Marini, *I quadraturisti emiliani nel Veneto e il caso veronese*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, cit., pp. 166-174, p. 168 (e riferimenti in nota). Si consultino inoltre il C. Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi, dipinti, disegni*, Padova, 1991 e il profilo dedicato al Bigari da A. M. Matteucci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 10, 1968, *ad vocem*, pp. 395-397 (con bibliografia antecedente); F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, cit., pp. 241-242; R. Roli, *Vittorio Maria Bigari (1692-1776)* in *L’Arte del Settecento emiliano. La pittura: l’Accademia Clementina*, Catalogo della mostra, cit. pp. 83-90. Non si dimentichi, in aggiunta, che nel 1731 il Bigari aveva lavorato presso il Palazzo Archinto di Milano (quasi totalmente distrutto dal secondo conflitto mondiale), venendo dunque in contatto con Giovambattista Tiepolo, il quale figurerà come “collega” anche nelle imprese editoriali del *Pastor Fido* e del *Paradiso Perduto*.

⁹⁵⁹ *Spiegazione ed Allegoria de’ rami posti nella Pastorale con li nomi de’ Signori Disegnatori e Intagliatori*, in *Il Pastor Fido Tragicommedia di Battista Guarini*, cit., s. n. p.

⁹⁶⁰ *Ibidem*: “Con il Rame di Andromeda nel fine della Scena quinta dell’Atto quarto si significa il dolore e la presura di Amarilli nella spelonca. La famosa pittura di Annibale Caracci (*sic*) nel Palagio Farnese di Roma. Il disegno è del Sig. Vittorio Bigheri, e l’intaglio con forza non ordinaria eseguito dal Zucchi”.

Maggiormente operativa appare invece la triade lagunare Diziani, Tiepolo, Zugno. Il primo “presterà” i propri disegni solamente all’edizione veronese del Guarini, preferendo dedicarsi in seguito quasi esclusivamente alla pittura, fatta eccezione per un paio di illustri collaborazioni come l’*Architettura di Andrea Palladio vicentino* (8 voll., Venezia, A. Pasinelli, 1740-1748; cfr. voll. I, V e VIII) e la *Divina Commedia* dello Zatta (1757)⁹⁶¹. Le due vignette da lui firmate – tradotte ancora una volta dallo Zucchi, che in un caso utilizza la tecnica a “tratto unico” – costituiscono dunque una rara e precoce testimonianza del suo interesse calcografico (**figg. 384-385**). Per quanto riguarda la figura 384 si possono scorgere alcuni punti di tangenza compositivi con altre opere del *corpus* dizianesco: si pensi alla *Susanna e i vecchioni* di collezione privata parigina o al *Mosè difende le figlie di Jetro* (di ubicazione sconosciuta, attribuito ora al pittore ora alla scuola) in cui appare approssimativamente ricalcata, in controparte, la posizione della ninfa marina (**fig. 384/a**)⁹⁶². L’immagine di Carino pensieroso rimanda invece ad alcune varianti sperimentate dal pittore in ambito arcadico o agiografico. A tal proposito il confronto con un disegno a gessetto nero del Museo Comunale di Augsburg raffigurante *Erminia tra i pastori* è interessante non tanto per l’affinità narrativa (che lascia in realtà poco spazio a perfette sovrapposizioni) quanto piuttosto perché potrebbe testimoniare un iniziale suo coinvolgimento – poi naufragato – per l’allestimento de *La Gerusalemme Liberata* dell’Albrizzi. L’edizione, completata nel 1745, richiese infatti circa un decennio di preparazione durante il quale vennero “mobilitate” numerose competenze (editoriali, tipografiche, finanziarie, pittoriche, incisorie)⁹⁶³. Lo conferma il resoconto scritto il 23 febbraio 1740 da Johann Caspar Goethe secondo cui già da qualche tempo si stava lavorando all’opera, destinata ad essere “una delle più splendide mai viste”⁹⁶⁴. Come già ipotizzato dal Wiedmann, in mancanza di testi pittorici che trattino tali tematiche, Gaspare Diziani potrebbe essere stato chiamato a fornire alcuni disegni d’accompagnamento, in seguito però ‘scartati’ e sostituiti con quelli del Piazzetta. Quest’ultimo, d’altro canto, potrebbe averli personalmente visionati e apprezzati tanto da trarne spunto per qualche esito finale; nello specifico, si vedano le analogie tra il disegno tedesco in questione e

⁹⁶¹ Sul Diziani si rimanda ad A. P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia, 1971 e il profilo redatto da S. Claut in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 40, 1991, pp. 329-333 (con relativa bibliografia).

⁹⁶² Entrambe le opere sembrerebbero ancorabili al quinto decennio del secolo. Si veda A. P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, cit., p. 82, cat. n. 50; il dipinto del *Mosè che difende le figlie di Jetro* non è in realtà inserito nel catalogo dalla Zugni Tauro che tuttavia riporta, tra le opere di scuola del Diziani, una copia modestamente eseguita identificata come generica *Scena biblica* (cfr. *ivi*, cat. n. 323). L’attribuzione al Diziani della figura 384/a spetta invece a Federico Zeri (cfr. scheda n. 66858, b. 0613, f. 10 del Catalogo on-line).

⁹⁶³ Inv. G 21879, 152 x 222 mm; a penna si legge l’indicazione “*Gaspari Diziani Autographum*” apposta da un collezionista settecentesco. G. Wiedmann, *Aggiunte a Gaspare Diziani disegnatore*, in “Arte Documento”, 7, 1993, pp. 171-177, n. 9. L’autore del saggio affianca alla prova grafica di Augusta anche il disegno del Museo Correr, non solo in virtù di un’evidente affinità tematica, ma anche per via delle somiglianze stilistiche: il *ductus* presenta in entrambi i casi un carattere corsivo e un peculiare tratteggio parallelo, forse riprodotto un’eventuale futura trasposizione su rame. Si veda anche T. Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, 5 voll. Venezia, 1980-1996, vol. II *Dall’Oglio – Fontebasso* con la collaborazione di A. Dorigato, pp. 30-31, cat. n. 243.

⁹⁶⁴ J. C. Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura e con introduzione di A. Farinelli, cit., vol. I, pp. 40-41. L’allestimento iniziò verosimilmente alla metà del quarto decennio; circa nello stesso periodo in cui Goethe poteva apprezzarne la fase preparatoria, Albrizzi provvide a redigere il pubblico manifesto per le sottoscrizioni (un esemplare è oggi consultabile alla Pierpont Morgan Library di New York, inv.: B3 034 A02). Si veda anche D. Ton in *Tiepolo Piazzetta Novelli. L’incanto del libro illustrato veneziano*, cit., pp. 168-173, cat. II.6

l'incisione definitiva del canto VII (**figg. 385/a-b**). Al di là della plausibilità di tale ipotesi, è comunque interessante notare che il pittore bellunese risulti negli stessi anni impegnato con soggetti di carattere pastorale di declinazione ora tassiana ora guariniana, rispettivamente a Venezia e a Verona.

Il contributo di Giambattista Tiepolo si limita qui all'illustrazione di *Dorinda che accarezza il cane di Silvio*, tradotto su rame dal conterraneo intagliatore; evidenti sono le somiglianze con l'affresco di *Agar nel deserto* del Palazzo Patriarcale di Udine, ancorabile tra il 1726 e il 1729 (**figg. 386-386/a**), soprattutto per quanto concerne la posizione semisdraiata della figura femminile a cui l'Angelo indica la fonte miracolosa, variata nell'inclinazione del volto, nella modulazione del panneggio e nell'inserimento del cagnolino⁹⁶⁵.

Molto più attivo risulta invece Francesco Zugno, trentenne allievo di Tiepolo, che in quel periodo si stava peraltro distinguendo per il complesso pittorico di San Lazzaro degli Armeni (due pale d'altare, due comparti laterali di una di esse, tre affreschi del soffitto della libreria e altri elementi decorativi ad affresco, consegnati tra il 1737 e il '40)⁹⁶⁶. La scelta di coinvolgerlo nell'impresa guariniana spettò quasi certamente al suo maestro che, oberato di commissioni più impegnative, funse da garante per un valido sostituto; lo stile calligrafico del giovane s'ispira a quello di Giambattista, tanto che Pallucchini lo descrisse come "uno tra i più fedeli e ligi discepoli del Tiepolo, quello che seppe conquistarsi una propria particolare fisionomia"⁹⁶⁷. Lo si vede nelle vignette da lui firmate, altalenanti da un punto di vista qualitativo, ma di buon impatto narrativo (**figg. 387-398**)⁹⁶⁸. La descrizione visiva delle scene amorose-pastorali si sposa col gusto lezioso e vagamente veronesiano di cui darà più tardi prova pittorica nell'inesauribile serie

⁹⁶⁵ L'esecuzione degli affreschi della Galleria è comunemente fissata a partire dal 1727, successivamente alla realizzazione della *Caduta degli angeli ribelli* nel soffitto dello Scalone. A. Rizzi, *Gli affreschi del Tiepolo nel Palazzo Arcivescovile*, in *Storia e arte del patriarcato di Aquileia*, Atti della XXII settimana di studi aquileiesi, 27 aprile-2 maggio 1991, Udine, 1992, pp. 393-403; M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, 1993, pp. 254-255; G. M. Pilo, *Per il catalogo di Giovan Battista Tiepolo* e G. C. Menis, *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel Palazzo Patriarcale di Udine*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, cit., vol. I, rispettivamente alle pp. 13-19 e 277-281; G. Bergamini, *Giambattista Tiepolo, ispirato pittore del sacro* in *Giambattista Tiepolo "il miglior pittore di Venezia"*, Catalogo della mostra (Passariano di Codroipo, villa Manin, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013) a cura di G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocchi, Passariano di Codroipo (UD), 2012, pp. 37-49, pp. 38-39. Di opinione discordante fu invece Michelangelo Muraro, che antepone la decorazione della Galleria a quella dei soffitti dello Scalone e della Sala del Tribunale, anticipandone dunque la realizzazione al 1724. Si vedano M. Muraro, *Ricerche su Tiepolo giovane*, in "Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Udine", s. VII, 1971, vol. 9, pp. 1-60; id., *Religione e politica negli affreschi di Gian Battista Tiepolo a Udine*, in "Arte Documento", 3, 1989, pp. 276-291.

⁹⁶⁶ G. M. Pilo, *Le prime opere datate di Francesco Zugno*, in "Arte Veneta", 10, 1956, pp. 201-203; id., *Francesco Zugno*, cit., p. 326 e pp. 360-361; id., *Sui margini tiepoleschi: inediti di Francesco Zugno*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia, 1971, pp. 326-339.

⁹⁶⁷ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960, p. 164. L'adesione ai tratti tiepoleschi, sia per quanto concerne le composizioni che nel *ductus* calligrafico, ha generato anche significativi cortocircuiti attributivi, come nel caso del foglio con l'*Allegoria della Religione cattolica e un angelo* conservato al Metropolitan Museum (130 x 190 mm), da sempre associato alla mano del Tiepolo, mentre andrebbe correttamente assegnato al suo allievo, come prova peraltro l'incisione finale presente nelle *Opere* di Carlo Sigonio curate dal Muratori (*Caroli Sigonii Mutinensis Opera omnia edita, et inedita, cum notis variorum illustrium virorum*, 6 voll. Milano, Tipografia Palatina, vol. V, 1736). Cfr. B. Aikema, *La formazione artistica di Giovan Battista Tiepolo: i disegni*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario*, cit., pp. 21-25; G. M. Pilo *Francesco Zugno*, cit., p. 350.

⁹⁶⁸ La paternità della figura 396 (ovvero "il mare calmato dopo la borrasca e sopra volanti gli Alcioni, [...] per dinotare che la Favola ha avuto il rivolgimento dalla cattiva nella buona fortuna") è desunta dalla *Spiegazione ed Allegoria de' rami posti nella Pastorale con li nomi de' Signori Disegnatori e Intagliatori*, cit., s. n. p.

di modulazioni di pose, apprezzabili ad esempio nelle *Quattro scene galanti* di Palazzo Emo Capidilista, nell'*Allegoria delle Stagioni* di Palazzo Papafava (entrambi a Padova), nelle *Sette scene galanti* di Palazzo Marcello del Majno (Venezia), nei soffitti e nelle pareti del Teatro Grande di Brescia (sala del Ridotto) o nelle diverse versioni dell'episodio tassiano di *Rinaldo e Armida*⁹⁶⁹. In assenza di disegni preparatori, tra la produzione su tela e quella su carta qualche punto di contatto si può comunque scorgere, soprattutto nella resa e nella disposizione delle figure; si pensi ad esempio alla somiglianza tra la tavola 390 con la *Lotta dei baci* e la composizione, certamente meno "compressa", del grande dipinto oggi a Palazzo Labia (245 x 250 cm) raffigurante *La presentazione dei Gracchi*. A ben guardare la concitata gestualità, le espressioni e i profili delle tre donne sulla destra (Cornelia, la ricca matrona e un'inserviente) replicano – e sviluppano – a un trentennio di distanza circa le intuizioni del '37⁹⁷⁰. L'artista aveva tra l'altro da poco congedato assieme allo Zucchi una serie di illustrazioni per i volumi IV e V (rispettivamente 1734 e 1736) dell'*Opera omnia edita, et inedita* di Carlo Sinonio curata dal Muratori (6 voll., Milano, tipografia palatina, 1732-1737). Il modenese non perderà occasione di coinvolgerlo, qualche anno dopo, nell'apparato peritestuale delle *Antiquitates Italicae Medii Aevii* (6 voll., Milano, tipografia palatina, 1738-1742; con particolare attenzione all'antiporta del volume VI, incisa da Zucchi) e de *La secchia rapita poema eroicomico*, per la quale aveva redatto il profilo biografico di Alessandro Tassoni (Modena, Stamperia Ducale, B. Soliani, 1744; si vedano le tavole d'accompagnamento ai canti III, VI, VIII, X, XII, tradotte dal medesimo bulinista). Il legame col *peintre-graveur* lagunare non venne meno negli anni a venire, se è vero che – secondo il resoconto del Moschini – il figlio di questi, Giuseppe Carlo Zucchi, apprese la tecnica del disegno proprio da Francesco Zugno⁹⁷¹.

Quasi nulle sono le informazioni che possediamo in merito a Ruggero Ruggeri, singolare disegnatore di vivaci scenette dal sapore filo-nordico (**figg. 399-401**). Nella *Spiegazione ed Allegoria de' rami [...] con li nomi de' Signori Disegnatori e Intagliatori* redatta dal Tumermani viene specificata solo la cittadinanza veronese, senza ulteriori indicazioni sulla scuola artistica di appartenenza. L'unica altra fonte che lo cita, pur *en passant*, è Diego Zannandreis, il quale nella biografia del padre Giovanni – vicentino trasferitosi in riva all'Adige – ricorda, per l'appunto, le abilità del figlio Ruggiero. Questi, rimasto orfano nel 1717 all'età di vent'anni "dipingeva con tal

⁹⁶⁹ G. M. Pilo, *Francesco Zugno*, cit., pp. 336-340, 357, 365 e 368; id., *Sui margini tiepoleschi: inediti di Francesco Zugno*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, cit., p. 335. Sull'esemplare del Rijksmuseum di Amsterdam *Tiepolo in Holland. Works by Giambattista Tiepolo and His Circle in Dutch Collections*, Catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 17 agosto-20 ottobre 1996) a cura di B. Aikema, M. Tuijn, Rotterdam, 1996, pp. 168-169, cat. n. 72.

⁹⁷⁰ Sul dipinto, firmato, proveniente dal padovano Palazzo Trento Papafava e oggi a Palazzo Labia, si vedano R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, cit., pp. 165-166, fig. 434, G. M. Pilo, *Ritrovamenti per Francesco Zugno*, in "Paragone", IX, 1959, n. 11, pp. 33-40 ed E. Martinelli Pedrocco, *L'arredo del Palazzo*, in T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, *Palazzo Labia a Venezia*, Torino, 1982, pp. 163-246. Alla decorazione di Palazzo Labia contribuirono, con tempi e fortune diversi, gli altri due colleghi de *Il Pastor Fido*: Giambettino Cignaroli tra il 1735 e il '38 e Giambattista Tiepolo, verosimilmente tra il 1746 e il '47, prima cioè della definitiva partenza per Wurzburg. Si veda anche T. Pignatti, *Tiepolo a Palazzo Labia*, in T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, *Palazzo Labia a Venezia*, cit., pp. 57-160. I due pittori si troveranno invece a lavorare fianco a fianco nel '44 per il veneziano Palazzo Barbarigo. Cfr. E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Venezia, 1981, p. 470.

⁹⁷¹ G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia. Memoria di Giannantonio Moschini*, Venezia, s.d. [1924], p. 63

progresso figure in grande che ben mostrava di divenir superiore in questa parte al genitore stesso⁹⁷². È ragionevole pensare dunque che egli abbia mosso i primi passi sotto l'egida paterna assorbendone l'*allure* fiamminga, a sua volta appresa dall'olandese Cornelis Dusman "buon pittore di figure, animali e paesi, il quale allora dimorava in quella città e nella stessa casa del Ruggeri [a Vicenza], dove ancora morì"⁹⁷³.

Nessuna notizia si è trovata in merito a L. F. Duteur, di nazionalità inglese – come appunta lo stampatore, senza però sciogliere le iniziali⁹⁷⁴ – che firma la vignetta finale raffigurante una fanciulla nell'atto di cogliere una rosa "per significare l'ultima contentezza degli Sposi; al qual Rosajo un Amorino applica il fuoco, mostrando dar fine a tutte le pene de' pastori, rappresentate per le spine"⁹⁷⁵. Data la provenienza anglosassone si potrebbe supporre una conoscenza diretta col Rolli, ipotesi tuttavia non avallata da altre occorrenze calcografiche.

Grazie alla *Spiegazione* del Tumermani è possibile inoltre attribuire la vignetta d'apertura dell'atto quarto, priva di indicazioni in calce, al modenese Antonio Joli, pittore di paesaggio e scenografo in quegli anni residente a Venezia, ove rimase per un decennio (fino al 1742), lavorando nei maggiori teatri dell'epoca come S. Samuele, S. Cassiano e S. Giovanni Crisostomo, in contatto continuo con vari personaggi del settore, tra cui Gaspare Diziani e Apostolo Zeno⁹⁷⁶. A rafforzare l'idea di una – pur sporadica – frequentazione della città atesina da parte dello Joli sembrerebbe essere una *Veduta di Verona* presentata a un'asta Christie's (23 aprile 1993, lotto n. 53). Il dipinto, ancorabile alla metà del quarto decennio, è stato associato all'opera commissionata dal maresciallo Maximilian von der Schulenburg (pagata 14 zecchini nel settembre del 1735, inviata a Berlino nel '36) e raffigurante "una parte di Verona con il Fiume Adigi, Ponte Novo e Veduta dei Castelli Santi Pietro, e Felice"⁹⁷⁷. Nella composizione

⁹⁷² D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 324.

⁹⁷³ *Ivi*, p. 323. Dopo la morte del Dusman, Giovanni Ruggeri si trasferì a Verona, dove riscosse discreto successo, maturando peraltro una certa competizione soprattutto con il pittore Antonio Calza.

⁹⁷⁴ *Spiegazione ed Allegoria de' rami posti nella Pastorale con li nomi de' Signori Disegnatori e Intagliatori*, cit., s.i.p.

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

⁹⁷⁶ *Ibidem*. Sullo Joli si rimanda al profilo di A. Coccioli Mastroviti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 62, 2004, *ad vocem*, pp. 553-555 (e relativa bibliografia). Sull'ipotetica collaborazione col Diziani per due tele conservate alla National Gallery di Washington (*L'ingresso del nunzio apostolico Stoppani* e *Il cortile del palazzo ducale con l'ingresso del nunzio apostolico Stoppani*) si veda D. Succi in *Luca Carlevarius e la veduta veneziana del Settecento*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre-26 dicembre 1994), a cura di I. Reale e D. Succi, Milano, 1994, pp. 81-85. La conoscenza di Apostolo Zeno va ammessa per via delle numerose partecipazioni dello Joli in qualità di scenografo di drammi musicali scritti dall'erudito lagunare. Si pensi al *Venceslao: Dramma Per Musica* (Venezia, M. Rossetti, 1736); *L'Alvilda, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Grimani di S. Samuele in tempo della Fiera dell'Ascensione l'anno 1737* (Venezia, M. Rossetti, 1737); *Alessandro Severo, dramma per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1739* (Venezia, M. Rossetti, 1738); *Gianguir, dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel Carnevale dell'anno 1738* (Venezia, M. Rossetti, 1738); *Merope, dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S.n Giovanni Grisostomo il carnevale 1742* (s.l., s.i.t., s.d.). Si veda anche R. Toledano, *Antonio Joli. Modena 1700 - 1777 Napoli*, Torino, 2006, pp. 26-30.

⁹⁷⁷ *Important and Fine Old Master Pictures*, Catalogo d'asta (Christie's, 23 aprile 1993) Londra, 1993, pp. 88-89, n. 53. Si veda anche S. Marinelli, *La veduta di Verona di Antonio Joli*, in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 119-123. *Inventario Generale della Galleria di S. Eccell.za Felt Marescial Conte di Sculembourgh*, Venezia, 30 maggio 1738, s. n. p.; *Inventario Generale della Galleria di S. E. Maresciallo Co: di Schulemburg*, Venezia, 30 giugno 1741, s. n. p.; *Inventaire de la Gallerie de feu S.E. Mgr. Le Feldmarechal Comte de Schulenburg*, Berlino, 1750 c.,

l'artista emiliano pare basarsi su alcune preesistenti prove paesaggistiche – incisive per lo più – cui aggiunge dettagli precisi che lasciano appunto supporre un'osservazione diretta dello scorcio, con villa Algarotti (ora Francescati) e la statua di San Giovanni Nepomuceno sullo sfondo⁹⁷⁸. La breve permanenza in riva all'Adige e la conoscenza dell'illustre militare e mecenate tedesco, spesso domiciliato nella città scaligera per motivi di salute – e sottoscrittore dell'*Opera tumermaniana* in esame, per ben tre copie – possono forse dunque giustificare questa fugace comparsa dello Joli nell'ambito dell'editoria illustrata veronese.

Maggior prestigio dovette riscuotere invece la partecipazione del friulano Daniele Bertoli “insigne pittore alla Corte di Vienna”⁹⁷⁹, fratello del canonico Gian Domenico, appassionato d'antiquaria e fondatore del museo d'Aquileia. “Disegnatore di camera” dal 1707 nonché direttore della Pinacoteca e Galleria imperiali, il suo contributo si limita qui a un'unica vignetta, raffigurante “Venere impaurita di un serpe che scupre vicino, e in atto di levarsi per fuggire”⁹⁸⁰ (**fig. 403**). È significativo il fatto che il Bertoli prendesse parte, negli stessi anni, a due distinte edizioni scaligere: oltre al *Pastor Fido* infatti partecipò all'abbellimento del quarto tomo delle *Osservazioni Letterarie* (Vallarsi, 1739) (cfr. **fig. 470**). Se in quest'ultimo caso fu il marchese a coltivare i rapporti con l'artista (testimoniati peraltro da alcuni interessanti stralci epistolari⁹⁸¹) per l'impresa tumermaniana fu quasi certamente lo Zeno, amico di vecchia data, a fungere da mediatore⁹⁸².

A completare la rosa delle collaborazioni grafiche andrebbe annoverato anche Francesco Zucchi, il cui ruolo – qui, e altrove – non fu solamente quello di tradurre invenzioni di terzi, bensì di

p. 8, n. 307. Si veda in merito A. Binion, *From Schulenburg's Gallery and Records*, in “The Burlington Magazine”, vol. 112, maggio 1970, n. 806, pp. 297-303; id., *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg, Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano, 1990, p. 264. E. Antoniazzi Rossi, *Ulteriori considerazioni sull'inventario della collezione del Maresciallo von Schulenburg*, in “Arte Veneta”, 31, 1977, pp. 126-134, p. 128.

⁹⁷⁸ S. Marinelli, *La veduta di Verona di Antonio Joli*, in “Verona illustrata”, cit., p. 120. L'autore osserva in particolare come la statua di San Giovanni Nepomuceno – inaugurata nel '35 quale *ex voto* del Generale Comandante della Cavalleria Imperiale – risulti ancora priva della cappella costruita di lì a poco, fatto testimoniato da una stampa di Saverio Avesani pubblicata dal Tumermani nel '37 (*Veduta di parte del ponte Nuovo con la nuova cappella eretta ad onore del Santo Giovanni Nepomuceno l'Anno 1736*), che diventa dunque un importante *terminus ante quem*. Tra i modelli calcografici di riferimento va inserita la tavola con il “*Pons marmoreus Veron*” a corredo della monumentale edizione delle *Antiquitatis Veronensium libri octo* di Onofrio Panvinio (Padova, P. Frambotto, 1748) incisa da F. Huret. Va notato tuttavia come il testo pittorico non venga accolto nel catalogo di R. Middione, *Antonio Joli*, Soncino (CR), 1995, mentre invece risulta presente in M. Manzelli, *Antonio Joli. Opera pittorica*, Venezia, 1999, pp. 119-120, tav. XLVII e R. Toledano, *Antonio Joli*, cit., p. 262 tav. XXXII.

⁹⁷⁹ *Spiegazione ed Allegoria de' rami posti nella Pastorale con li nomi de' Signori Disegnatori e Intagliatori*, cit., s. n. p.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ Cfr. la lettera del 26 agosto 1737 riportata in S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 792. Sui contenuti della si tornerà oltre, in questo capitolo.

⁹⁸² Per lo Zeno il Bertoli aveva disegnato l'antiporta – incisa da Joseph Schmuzer – in *Poesie sacre drammatiche di Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, cantate nella imperial cappella di Vienna* (Venezia, C. Zane, 1735). Il rapporto tra i due è ben documentato dall'epistolario zeniano. Si veda A. Zeno, *Lettere [...] nelle quali si contengono molte notizie attinenti all'istoria letteraria de' suoi tempi*, cit., con particolare attenzione ai voll. IV, pp. 153-156 (lettera a G.D. Bertoli del 7 dicembre 1726); pp. 194-197 (lettera a G. D. Bertoli del 2 agosto 1727); pp. 324-328 (lettere a G. D. Bertoli del 19 gennaio e 12 febbraio 1731); pp. 344-346 (lettera a G. D. Bertoli del 13 agosto 1732) e VI, pp. 23-24 (lettera a G. D. Bertoli dell'8 febbraio 1739); pp. 57-58 (lettera a G. D. Bertoli del 20 luglio 1740), pp. 247-248 (lettera a G.D. Bertoli del 5 maggio 1744). Per un profilo biografico del Bertoli invece si rimanda a F. Hadamowsky, V. Masutti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 9, 1967, *ad vocem* pp. 593-595 (con precedente bibliografia).

rielaborare precedenti stampe inserendovi elementi originali (si veda il caso del Picart) o di fornire, talvolta, vignette “di riempimento” allestite in autonomia (cfr. **figura 405** cui vanno sommate le **figg. 406-407** del secondo volume).

Come notò Alessandro Corubolo, va precisato che il gran numero di illustrazioni non venne sempre controbilanciato da un'accorta gestione della pagina tipografica. Capita infatti di trovare spiacevoli sovrapposizioni tra le lastre “di riempimento” impresse a fine atto e i richiami di testo, evitabili forse con l'utilizzo di un formato più ampio o di un carattere meno voluminoso (diverso dal “paragone”) oppure mediante uno studio preventivo del “*layout*”⁹⁸³. La profusione di rami del primo tomo non mantiene lo stesso livello nel secondo e nel terzo: le tavole d'apertura alle scene della pastorale e, soprattutto, le vignette di testa e di coda fatte lì incidere appositamente con specifici episodi lasciano ora il posto a contributi meno impegnativi, talvolta di riuso. Si pensi al rame frontespiziale (cfr. **fig. 354**), vero e proprio *signum* distintivo dell'opera e all'incisione dell'*Amorino sopra un delfino* – sempre della coppia Balestra Zucchi – usata la prima volta nel 1727 (*Muret*, vol. I) e riproposta negli anni con una certa continuità, in edizioni anche molto diverse tra loro (cfr. **fig. 558 bis**)⁹⁸⁴. Anche il finalino ritraente *Apollo col mondo illuminato*, approntato dal *peintre-graveur* belga Michael Heylbrouck – che Giannantonio conobbe durante la prima redazione de *Il Paradiso Perduto* (1730) – era già comparsa tra le pagine dei libri congedati dalla bottega di Vicolo delle Arti (**fig. 409**)⁹⁸⁵. L'Amorino “ornato d'atrecci amorosi”⁹⁸⁶ intagliato a Londra dal Chasteau risale invece all'archetipo pickardiano del '18 (di cui ornava il frontespizio) utilizzato anche nel primo tomo (cfr. **fig. 368**). Nuovo e originale è il disegno realizzato da Giambettino Cignaroli (incorniciato e inciso dallo Zucchi) raffigurante *Poesia, Tragedia e Commedia*, di cui si è discusso anticipatamente (cfr. **fig. 345/a**). Dall'*Indice de' Rami* apprendiamo invece come il piccolo fregio con motto spetti all'ideazione di Francesco Zugno (**fig. 408**). Particolarmente interessanti sono gli ornamenti calcografici de *La Idropica Commedia*, il cui testo – ricordiamo – aveva iniziato a circolare un triennio innanzi, soprattutto nel mercato d'oltremarina. Inserita nel secondo volume della più vasta iniziativa tipografica, Tumermani pensò di abbellirla con alcune illustrazioni, “disponibili” in bottega e per lo più slegate dal contenuto letterario. Il bassorilievo del frontespizio era stato infatti già pubblicato all'interno del volume maffeiiano sul teatro nel 1730; rispetto alla versione originale, la lastra risulta qui in parte modificata dall'aggiunta di alcune integrazioni in corrispondenza dei

⁹⁸³ A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento*, cit., p. 290.

⁹⁸⁴ Tra esse si citano: S. Maffei, *De gli anfitreati e singolarmente del veronese libri due ne' quali e si tratta quanto appartiene all'Istoria, e quanto all'Architettura*, Verona, G. Tumermani, 1728; F. Manzoni, *L'Ester Tragedia*, Verona, G. Tumermani, 1733; G. De Conti, *La bella mano di Giusto de Conti romano con una raccolta di rime d'antichi Toscani*, Verona, G. Tumermani, 1750.

⁹⁸⁵ Si veda il frontespizio di A. degli Avanzi, *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo e reverendissimo Monsignore Giovanni Bragadino alla Chiesa di Verona*, Verona, G.A. Tumermani, 1734. In questo caso però vi è la presenza del motto: “È dolce il suo della verace lode”, verosimilmente raschiato dalla lastra in un secondo momento.

⁹⁸⁶ *Indice de' Rami della presente Opera in Delle Opere del Cavaliere Battista Guarini. Tomo secondo nel quale si contengono Le Rime stampate ed Inedite. L'idropica, Commedia con le note di Paolo Rolli. Il Discorso di Jason de Nores, etc. Il Verato primo ovvero difesa del Cav. Guarini contra il discorso di Messer Jason de Nores. Apologia di Jason de Nores contra l'Autor del Verato*, Verona, G. Tumermani, 1737, s. n. p.

piedi e del piedistallo (**fig. 410**; cfr. **fig. 486**). Pur senza indicazioni in calce, la paternità calligrafica va imputata a Giambattista Tiepolo che negli anni immediatamente precedenti si era cimentato, sotto la guida del marchese, in un'estesa campagna di carattere antiquario⁹⁸⁷. Dallo stesso volume derivano anche il *Vaso etrusco con comici*, disegnato e intagliato dallo Zucchi (cfr. **fig. 484**) e la riproduzione di un diaspro conservato alla Galleria di Firenze raffigurante tre attori con maschere (**fig. 411**), incisa sette anni prima dal Franceschini (cfr. **fig. 485**). Sia il bassorilievo che il vaso etrusco appartenevano alla galleria privata di Scipione Maffei e compariranno anche nel *Museum Veronense* del '49, ove si riutilizzerà peraltro anche l'immagine del marmo greco "incastrato ne' portici interiori dell'Università di Torino" (cfr. **figg. 486/a-487/a**). Al bolognese Bigari spetta il frontalino dell'atto primo, con "Amorino che porge una medicamento alla Idropica"⁹⁸⁸ delineato *ad hoc* e intagliato sempre dal veneziano (**fig. 412**). A questi s'aggiungano piccoli brani di natura morta dello Zucchi (**figg. 413-415**), alcuni riadattamenti dal Picart (**figg. 416-416 bis**) e una scena pastorale del Chasteau proveniente dall'edizione londinese (**fig. 417**).

Molto più scarna risulta la redazione del terzo volume (1738), dotata solo di qualche illustrazione decorativa, tanto da non rendere nemmeno necessaria la consueta *Spiegazione dei rami* da parte del Tumermani. L'unica eccezione è rappresentata dall'antiporta con *Apollo citaredo*, disegnata dal Balestra (in sigla A.B. D) e tradotta dall'intagliatore lagunare (**fig. 418**). La scelta iconografica non è casuale (richiama a distanza il contenuto della prima tavola de *Il Pastor Fido*) e da un punto di vista formale si assiste a una volontà di armonizzazione con le precedenti illustrazioni a piena pagina; la cornice che racchiude la scena è infatti la stessa utilizzata dalla coppia di artisti per il rame con *Il fiume Alfeo* (cfr. **fig. 360**). È significativo che proprio con l'*Apollo* del Guarini si concluda cronologicamente la carriera del Balestra come signatore per l'editoria, dal momento che lo stesso soggetto ne aveva contraddistinto gli esordi nel 1716, in collaborazione con Antonio Luciani (**fig. 418/b**)⁹⁸⁹. Dopo circa vent'anni dunque il pittore torna su una tematica particolarmente versatile in ambito letterario, lasciandoci anche il disegno preparatorio a sanguigna, conservato a Parma (raccolta Balestra, cubo F, cassetto 4, n. 36; cfr. **fig. 418/a**) tutto sommato fedele alla versione definitiva, fatta eccezione per l'oraziano sintagma "*Concordia Discors*" aggiunto in seguito⁹⁹⁰. Oltre all'antiporta e al rame frontespiziale,

⁹⁸⁷ *Ibidem*: "Nel Frontispizio dell'Idropica Commedia. Un basso rilievo di marmo Greco, nel museo del Signor Marchese Maffei, rappresentante due Comici, l'uno in atto di lanciarsi, o di cadere, e l'altro di sostenerlo. Disegno del Signor Gio: battista Tiepolo, intaglio del Zucchi". Rimane il dubbio sulla proprietà delle lastre, che potrebbe ascriversi sia al marchese sia allo stampatore. Va tuttavia notato che il nome di Maffei compare tra gli associati dell'opera sin dal 1737 (vol. I) e pare dunque ragionevole pensare che possa aver lui stesso concesso l'utilizzo dei propri rami, con un notevole "ritorno d'immagine".

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ Si tratta dell'antiporta di *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade* (Venezia, S. Coleti, 1716). Beninteso, il Balestra era allora già cinquantenne e affermato; il suo coinvolgimento spettò forse proprio a quel Giovanni Battista Recanati (*alias* Teleste Ciparissiano), autore e promotore dell'opera. Cfr. anche A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro*, cit., p. 116.

⁹⁹⁰ Si veda G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, cit., pp. 39-40, cat. 54. Nella scheda di catalogo si sottolinea come la fonte visiva utilizzata dal Balestra fosse una statua antica, copiata anche da Gaspare Diziani. B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 60, 2003, pp. 89-111, p. 90.

entrambi del Balestra, il terzo volume mostra una testata d'incipit al *Verato Secondo* firmata da Zucchi (molto simile, per stile e composizione, alla **fig. 408** delineata da Francesco Zugno), un fregio picartiano – già utilizzato – con palme e conchiglia (**fig. 420**, accostabile a **fig. 357**), un anonimo finalino di soggetto lirico e un'elegante vignetta realizzata dal Valesi (**figg. 421-422**). Anche per il quarto e ultimo volume i contributi incisori – tutti anonimi – sembrano ridotti a meri motivi di riempimento; la qualità appare discreta, nonostante la disomogeneità della tecnica esecutiva, che oscilla dall'uso "secco" e brachigrafico del bulino (**figg. 423, 425**) alla pratica del taglio unico (**fig. 424**). È curioso peraltro l'inserimento del finale con *Amorino sopra un delfino* (**fig. 558 bis**), più volte utilizzato dal Tumermani e qui presentato in un'umile – e stridente – versione xilografica.

Tra gli autori seicenteschi prediletti dalla bottega di Via delle Fogge figura anche Alessandro Guidi (Pavia 1650 - Frascati 1712), poeta e drammaturgo arcadico cui Giannantonio affidò i propri esordi. Usciva infatti nel 1726 il piccolo volume in dodicesimo delle sue *Poesie [...] non più raccolte* con dedica alla contessa Clelia Grillo Borromeo, animatrice di un salotto letterario nel palazzo milanese di via Rugabella⁹⁹¹; esso conteneva anche la *Vita* redatta da Giovanni Mario Crescimbeni, le sei omelie di Clemente XI tradotte nel 1711 e due dissertazioni del Gravina. Ad aprire la raccolta (e l'intera carriera dello stampatore) è l'antiporta delineata da Antonio Balestra e incisa dallo Zucchi raffigurante l'*Allegoria di un letterato al cospetto di Apollo, in presenza delle Muse* (**fig. 426**). Un primo studio preparatorio in controparte è attualmente conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (raccolta Balestra, cubo F, cassetto 4, n. 4), ove risultano già definite le due figure femminili in basso e i due protagonisti della parte alta, nonostante il groviglio calligrafico che contraddistingue ancora Apollo e alcune variazioni nella disposizione delle braccia (**fig. 426/a**)⁹⁹². Una versione più definita, a penna e inchiostro acquarellato, si trova invece a Palazzo Rosso (e precedentemente al Museo Giannettino Luxoro, dove lo segnarono Cirillo e Godi, attribuendolo al veronese; **fig. 426/b**)⁹⁹³. La monografia sul Guidi è inoltre corredata di un medaglione con ritratto (**fig. 427**) non accompagnato dal nome del *peintre-graveur*. Come già anticipato, il volume veronese conoscerà presto alcune ristampe

⁹⁹¹ *Poesie d'Alessandro Guidi non più raccolte con la sua vita novamente scritta dal Signor Canonico Crescimbeni. E con due Ragionamenti di Vincenzo Gravina non più divulgati*, Verona, G. Tumermani, 1726. Sulla dedicatoria, Clelia Grillo Borromeo (1684-1777), si veda G. G. Fagioli Vercellone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, 2002, *ad vocem*, pp. 450-454.

⁹⁹² G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, cit., pp. 43-44, n. 61; nel catalogo gli autori ancorano l'esecuzione del disegno agli anni '30 del Settecento, ignorando che l'incisione da esso desunta (che visionano "sciolta" dal contesto librario di riferimento) fosse stata pubblicata circa un lustro innanzi. Si veda inoltre G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, cit., p. 108, cat. nn. 34-35.

⁹⁹³ La paternità balestriana, sostenuta da Cirillo e Godi, viene messa in dubbio da Giuliana Biavati, *Ricognizione sulla grafica del Museo Luxoro*, cit., pp. 8-9, fig. 10. L'autrice annota inoltre come la tavola incisa conservata presso il Museo genovese (cat. 365) rechi in calce la dicitura: "Il disegno originale appresso li Fratelli Ferrari". Parrebbe dunque che nel corso del secolo la famiglia Ferrari, già committente di artisti e proprietaria dell'omonimo palazzo veronese (ora Cartolari), fosse venuta in diretto possesso del foglio in questione. Nessun accenno viene fatto nella monografia sul pittore curata da Lilli Ghio ed Edi Baccheschi, e nella sezione dedicata all'editoria della recente mostra veronese *Antonio Balestra nel segno della grazia* (dove invece si cita il disegno di Parma). Cfr. G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, cit., pp. 101-114, cat. nn. 34-35.

abusive (noncuranti cioè del privilegio) soprattutto in area lagunare. A pochi mesi dall'uscita sul mercato scaligero il libraio Francesco Storti congedava infatti il medesimo testo, privato però di tutte le cure estetiche (rami, caratteri, impaginazione ...) e disponibile quindi a un prezzo più competitivo: una lira anziché quattro⁹⁹⁴. Segue, nel 1751, una "Edizione terza ricorretta, e ripurgata da molti errori corsi nelle passate edizioni" (Venezia, M. Piotto): essa riprendeva non solo la struttura critica tumermaniana (fatta eccezione per la dedica), ma pure entrambi i contributi calcografici, compresa la marca tipografica frontespiziale. A re incidere l'antiporta fu Francesco Cattini, che abbassò però notevolmente il livello qualitativo dell'originale (**fig. 426/c**). A testimonianza della fortuna del piccolo testo del '26 si fa presente inoltre come nel 1780 l'allegoria balestrianiana si trovi riproposta dal bulino di Filippo De Grado per la "variante" napoletana dell'opera (**fig. 426/d**)⁹⁹⁵.

Se è vero che l'illustrazione calcografica – bisognosa di maggiori cure editoriali e finanziamenti economici – risulta diffusa soprattutto all'interno di opere dal sicuro smercio (come i volumi religiosi e i classici in latino o in volgare), va altresì annoverata una ridotta frangia di testi letterari su cui la tipografia scaligera volle comunque investire correndo talvolta il rischio di un *flop* o incappando talaltra in cavillose controversie burocratiche con la città lagunare. Stampare autori viventi è infatti operazione molto più delicata di quanto sembri, dal momento che le istanze culturali e commerciali che ne stanno alla base possono perseguire finalità anche divergenti. Fondamentale diventa in questi casi la "spinta" monetaria di partenza che permette allo stampatore di lavorare con tranquillità (senza cioè le normali preoccupazioni da *deficit* di bilancio); a tal proposito si assiste spesso a situazioni di auto-finanziamento da parte degli scrittori o, in alternativa, al collaudato sistema della sottoscrizione quale garanzia preliminare di un certo numero di vendite⁹⁹⁶. Beninteso, anche all'interno di questa specifica categoria vigono alcune distinzioni di tipo qualitativo e quantitativo. Non tutte le iniziative potevano esibire infatti un alto numero di rami intagliati *ad hoc*: come si vedrà ora più nel dettaglio, salvo pochi casi eccezionali, si riscontrano infatti per lo più esemplari modesti.

A Verona l'apice è raggiunto ancora una volta dal Tumermani che, poco dopo l'uscita delle *Opere* del Guarini, congeda un testo meno noto: il *Paradiso Perduto* di John Milton (I ed.

⁹⁹⁴ "Jo Alberto Tumermani stampatore veronese servo umilissimo dell'EE. VS. procurò d'incontrare senza risparmio di spesa il pubblico aggradimento mi vedo dall'invidia et interesse d'alcuni bersagliato, ed uscire all'improvviso le ristampe de miei libri appena pubblicati con pessima maniera si per adornamenti e carta, che per caratteri et altro per potterne a basso prezzo farne l'esito, e render difficile il mio consumo coll'arenamento de miei capitali animosam.te impiegati. Feci dell'anno 1726 et accrebbi la ristampa delle Opere d'Alessandro Guidi con quella nobiltà e spesa che si vede; ma di là a sei mesi circa fu da Libraro di Venezia detto il Storti fatta la ristampa con carateri consumati e carta inferiore riducendo il mio prezzo di lire quattro colla sua ristampa a lire una". ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 367, lettera s.d. Per un approfondimento si rimanda al cap. 2.1.

⁹⁹⁵ La tavola è firmata in calce "De Grado inc.". Alla famiglia De Grado – che il Gori vorrebbe di origine fiamminga – appartengono diversi incisori tra cui Francesco, Bartolomeo, Arcangelo e Filippo. Sulla base delle testimonianze documentarie relative all'attività di ciascuno si può desumere che l'antiporta sia opera di Filippo. Per approfondimenti si veda A. Abrami Calcagni in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 36, 1988, *ad vocem*, pp. 191-192.

⁹⁹⁶ L'attenzione si sofferma in questa solo su opere letterarie, tralasciando quindi i volumi di patristica o i testi scientifici di autori contemporanei ove il risvolto "pratico" è certamente più evidente, in quanto legato alla pratica religiosa o all'aggiornamento sperimentale,

in dieci libri: Londra, 1667) tradotto da Paolo Rolli⁹⁹⁷. Quest'ultimo, allievo del Gravina a Roma e poeta egli stesso, svolse un ruolo molto importante per la stampa scaligera (tumermaniana *in primis*), fungendo da perfetto "ponte" con il mercato d'oltremania, nonché ideale mediatore culturale tra Italia e Inghilterra, ove visse stabilmente tra il 1715 e il 1744⁹⁹⁸. Al 1729 risale la sua iniziale versione del *Paradise Lost*, limitata ai primi sei libri e uscita con formato *in folio* a Londra per i torchi di Samuel Aris⁹⁹⁹. L'anno successivo Giannantonio pensò bene di adattarla a nuova veste, ottenendo per giunta una "Licenza de' Superiori", come recita il frontespizio. Il contenuto della traduzione rimane inalterato, ma vengono aggiunte le *Osservazioni sopra il Libro del Signor Voltaire che esamina l'Epica Poesia delle Nazioni Europee* (già edita a Londra nel '29) e modificata la dedica, ora rivolta al marchese Maffei¹⁰⁰⁰. L'obiettivo era quello di stabilire una sorta di "fronte difensivo comune anglo-italico"¹⁰⁰¹ che controbilanciasse l'*Henriade* volteriana. I rapporti tra i due eruditi dovevano essere all'epoca discretamente consolidati, nonostante non siano oggi conservate tracce di un'ipotetica corrispondenza¹⁰⁰². Il nome dell'accademico romano sarà tuttavia menzionato più volte nell'epistolario maffeiano, a partire dalla metà del quarto decennio; dai carteggi degli anni 1734-36 (con il Pellegrini, il Muselli e l'Algarotti) s'intuisce infatti come il Rolli fungesse da vero e proprio referente

⁹⁹⁷ La trasposizione dell'originale inglese in lingua italiana da parte di un autore contemporaneo, il Rolli, ci ha portato a discuterne in questo punto della tesi e non prima, come invece vorrebbe la biografia di John Milton, vissuto tra il 1608 e il 1674. La traduzione rolliana del *Paradise Lost* è in effetti molto di più di una traduzione letterale; egli stesso la definiva una "esatta metafrasi", fedele cioè al senso e allo stile miltoniani ("litteralmente tradotto i sensi di Milton, ma pur anche la Poesia"). Si veda P. Rolli, *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, edizione critica a cura di L. Alcini, Roma, 2008, p. 157. Sulla complessità del poema, avvertito dagli stessi contemporanei quale punto di svolta (e mediazione) tra il classicismo di derivazione rinascimentale e la sua deriva barocca si veda S. Perosa, *John Milton nel Settecento* in G. B. Piazzetta, *Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti*, Catalogo della mostra, cit., p. 66.

⁹⁹⁸ Si veda G. E. Dorris, *Paolo Rolli and the First Italian Translation of Paradise Lost*, in "Italica", XLII, 1965, 2, pp. 213-225; id., *Paolo Rolli and the Italian Circle in London. 1715-1744*, The Hague-Paris, 1967; G. Rati, *Paolo Rolli nella storia della critica*, Todi, 1982; id., *Una biografia inedita di Paolo Rolli*, Todi, 1982; S. Minuzzi, *Mediatori di cultura italiana nell'Inghilterra del Settecento: da Rolli a Baretti*, in "Versants", 33, 1998, pp. 37-59; W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze, 1963 (con particolare attenzione alle pp. 35-50 su *Paolo Rolli e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò*); F. Sinopoli, *Dalla repubblica letteraria alla letteratura europea: Paolo Rolli tra Italia e Inghilterra*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Roma, 2014.

⁹⁹⁹ *Del paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton libri sei parte prima tradotti da Paolo Rolli*, Londra, S. Aris, 1729.

¹⁰⁰⁰ *Il Paradiso perduto poema inglese del signor Milton tradotto in nostra lingua; al quale si premettono Osservazioni sopra il libro del signor Voltaire che esamina l'epica poesia delle nazioni europee, scritte originalmente in inglese, e in Londra stampate nel 1728, poi nella propria lingua tradotte, ed al marchese Scipione Maffei dedicate da Paolo Rolli*, Verona, G. Tumermani, 1730. La prima edizione londinese (con data frontespiziale 1729, diversamente da quanto indicato), era dedicata al ministro e segretario di stato Andrea Ercole di Fleury. La traduzione del *Paradise Lost* costituisce il cuore dell'attività critico-letteraria del Rolli a Londra, inserendosi in pieno nella polemica contro la Francia e, nello specifico, contro l'attacco del Voltaire non solo all'epica del Milton, ma anche a quella del Tasso (da lui assunta a paradigma della tradizione italiana). Si veda Voltaire, *An Essay upon the Epic Poetry of the European Nations from Homer to Milton*, London, S. J. Allason, 1727 con relativa risposta di P. Rolli, *Remarks upon Voltaire's Essay on the epic poetry of the European nations*, London, Edlin, 1728.

¹⁰⁰¹ P. Rolli, *Il Paradiso Perduto di John Milton*, a cura di F. Longoni, Roma, 2003, p. XXX.

¹⁰⁰² C. Garibotto, *Poeti, eruditi e uomini di teatro nell'epistolario maffeiano*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 103-132, con particolare attenzione alle pp. 116-117: "Stando al fratello del poeta, una cui lettera al Maffei conservasi alla Capitolare, in data 1731 più volte il grande erudito ebbe campo di mostrare la sua benevolenza nei confronti del Rolli e la dedica potrebbe testimoniare la riconoscenza del poeta verso il Maffei".

economico-amministrativo per le partite di libri che da Verona giungevano nel capoluogo britannico¹⁰⁰³. Questo delicato ruolo lo fece spesso incappare in scaramucce di carattere burocratico ed economico (causate dall'impossibilità per il letterato di pagare la cifra necessaria allo svincolo della merce in dogana) con conseguente irrigidimento dei legami, tant'è vero che secondo il Garibotto la motivazione reale del viaggio che Scipione volle compiere a Londra nel '36 fu proprio quello di regolare i conti relativi alle "balle" dei testi fino allora spediti (oltre cento, di cui almeno sessanta esemplari della *Verona Illustrata*)¹⁰⁰⁴.

Il volume in ottavo de *Il Paradiso perduto* presenta in apertura, assieme al titolo, la vignetta con *Minerva* incisa per l'occasione (e usata in seguito per molte altre opere: *Dell'impiego del denaro* nel '44, *Della formazione dei fulmini* nel '47, la *Dissertatio* del Carlini nel '52, *La bella mano* nel '53) (**fig. 428**)¹⁰⁰⁵. Posto che tale soggetto mitologico, per i significati che veicola, viene spesso utilizzato quale "logo" tipografico, va tuttavia notato come la declinazione iconografica cammini sul solco di alcuni precedenti editoriali; su tutti sembra di poter riconoscere la somiglianza con almeno un paio di varianti (calcografiche e xilografiche) congedate nel Seicento dalla bottega veneziana di Sebastiano Combi e Giovanni La Noù (cfr. **figg. 428/a-b**). Nonostante il nulla osta dei Riformatori, la pubblicazione veronese non passò inosservata al vaglio dell'Indice che la registrò tra i libri proibiti in data 21 gennaio 1732¹⁰⁰⁶. Quando finalmente Tumermani poté disporre della traduzione completa del Rolli, nel 1740¹⁰⁰⁷, si rese dunque necessario applicare il cosiddetto metodo della "stampa alla macchia", camuffando il luogo tipografico, per aggirarne i controlli: non più Verona, bensì Parigi. Fiducioso del buon esito, il tipografo di Via delle Fogge volle allestire il poema miltoniano in un doppio formato: uno "tascabile" in dodicesimo grande e l'altro, più lussuoso, *in folio*. Il primo fu completato in due volumi tra il 1740 e il 1741, il secondo vide invece la luce l'anno successivo, nel 1742. Ad allestire il prolungamento visivo della narrazione furono gli artisti più in vista del momento, cui affidò il disegno delle tavole da anteporre ai dodici libri di cui l'opera si compone. Unico incisore incaricato fu invece quel Francesco Zucchi di cui Giannantonio si fidava oramai ciecamente tanto da affidargli il ruolo di mediatore librario per il mercato lagunare. Al veneziano spettò inoltre l'allestimento calligrafico di cinque rami, più il medaglione con il ritratto dell'autore, accostabile all'antiporta della citata edizione londinese del '29, intagliata dal

¹⁰⁰³ Si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 668-669 (lettera a B. Pellegrini del 23 gennaio 1734); II, pp. 728-729 (lettera a F. Muselli del 5 luglio 1735), pp. 747-748 (lettera a F. Muselli del 10 marzo 1736), pp. 753-754 (lettera a B. Pellegrini dell'8 aprile 1736), pp. 754-756 (lettera a F. Algarotti del 27 aprile 1736).

¹⁰⁰⁴ *Ivi*, II, pp. 728-729 (lettera a F. Muselli del 5 luglio 1735). C. Garibotto, *Poeti, eruditi e uomini di teatro nell'epistolario maffeiano*, cit., pp. 116-117. Secondo l'autore, le cortesie che Maffei ricevette a Londra dal principe di Galles furono del resto "pilotate" e favorite dallo stesso Rolli che ne era stato il precettore.

¹⁰⁰⁵ La divinità era stata scelta dal Tumermani come marca distintiva della bottega (cfr. **fig. 79**) e in determinate composizioni la sua iconografia intendeva volutamente confondersi con la personificazione di Verona.

¹⁰⁰⁶ Sulle vicende della censura del poema si rimanda a E. F. Kenrick, *Paradise Lost and the Index of prohibited books*, in "Studies in Philology", LIII, 1956, 3, pp. 485-500. Si vedano anche A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., pp. 243-244, cat. n. 244 (e precedente bibliografia) e M. Giro in *Tiepolo Piazzetta Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, cit., pp. 135-136, cat.n. II. 9.

¹⁰⁰⁷ La traduzione completa dei dodici libri era già apparsa a Londra un lustro innanzi. Cfr. *Del Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton traduzione di Paolo Rolli*, Londra, C. Bennet, 1735, replicata anche nel 1736.

fiammingo Michiel van der Gucht (1660 -1725) su modello del *peintre-graveur* inglese William Faithorne “il vecchio” (1616 – 1691) (**figg. 429-429/a**). Le restanti sette lastre vantano invece, nell’ordine, le firme di Sante Piati, Giambattista Crozato, Giambattista Piazzetta, Giambettino Cignaroli, Giambattista Tiepolo, Nicola Billi e Vittorio Bigari. Oltre alle evidenti diversità allestitivie imposte dalle dimensioni dei due formati, si riconosce un più ampio intento di differenziazione editoriale, a partire dalla scelta dei rispettivi frontespizi e antiporte. Nel 1740 Tumermani sfrutta infatti la “classica” marca con Minerva, cui antepone l’immagine del poeta al cospetto di Apollo, in uso già dal ’26 (cfr. **fig. 426**); la dedica a Filippo de Mancì, segretario del Principe di Trento, è invece accompagnata da un putto reggistemma – anonimo – comparso un lustro innanzi circa per un altro testo tradotto, ovvero la *Mancia per l’anno nuovo a una dama [...] di Guglielmo Savile marchese d’Halifax*¹⁰⁰⁸ (e tornerà, modificato, ne *La bella mano* del ’50) (**fig. 430**). Al contrario, l’edizione *in folio* presenta in antiporta *L’istruzione di Adamo* del Piazzetta che in quello stesso anno, forse su concessione dello stesso Giannalberto, adornava anche l’*Istoria teologica* del Maffei (Trento, G. Parone, 1742) (cfr. **fig. 238**). La vignetta frontespiziale prescelta è invece quella del *Pastor Fido* e tradisce, anche per questo, una maggiore magniloquenza rispetto alla versione in dodicesimo (cfr. fig. 354). L’intestazione ai fratelli Antonio e Andrea Gazola è sottolineata da una testata con blasone familiare incisa da Zucchi su disegno di Antonio Mela veronese, allievo di Prunato (**fig. 431**). Fu questa l’unica sua partecipazione in ambito librario e una delle ultime dell’intera carriera dato che – come attesta Cignaroli – il pittore morì proprio nel giugno del 1742¹⁰⁰⁹. Pur nella difficoltà di ricostruirne l’intero *corpus* (limitato ai dipinti delle chiese di S. Maria Rocca Maggiore e di S. Margherita, “e in vari luoghi del Bresciano e in Bergamo”¹⁰¹⁰, oltre ai contributi ad affresco presso Palazzo Pompei a Illasi), il profilo biografico restituitoci dallo Zannandreis aggiunge un dettaglio molto importante: egli ricorda infatti che “in casa Gazola v’ha un suo quadro con Messalina imperatrice uccisa da un soldato”¹⁰¹¹. Ciò potrebbe voler dire, ancora una volta, che il coinvolgimento dei Gazola in qualità di dedicatari (ovvero finanziatori) del volume chiamò in causa artisti poco avvezzi all’illustrazione libraria, ma comunque vicini alle committenze di famiglia (come si è visto anche con Giuseppe Le Gru). Le dodici tavole calcografiche svolgono il ruolo di protagoniste in entrambe le “versioni”; beninteso, se nel formato più piccolo esse

¹⁰⁰⁸ *Mancia per l’anno nuovo a una dama o avviso ad una figlia opuscolo originale inglese di Guglielmo Savile marchese d’Halifax tradotto da F.M. . Dama inglese di gran qualità. Dedicato a madama la contessa Teresa di Castelbarco Simonetta*, Verona, G. Tumermani, 1734. Beninteso, variano i blasoni retti dal putto alato.

¹⁰⁰⁹ [G. B. Cignaroli], *Serie de’ Pittori veronesi*, in G. B. Biancolini, *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata dedicati a sua eccellenza il Sign. Gianpiero Dolce patrizio veneto*, II, cit., p. 228; E. M. Guzzo, *Documenti per la storia dell’arte a Verona in epoca barocca*, in “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XLII (CLXVII), 1990-1991, pp. 247-279, p. 264.

¹⁰¹⁰ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 366

¹⁰¹¹ *Ibidem*. L’autore specifica inoltre il contenuto iconografico delle due tavole di soggetto religioso (un *San Carlo che comunica gli appestati* in S. Margherita, oggi conservato al Museo di Castelvechio, e una *Vergine col Bambino in gloria* in S. Maria Rocca Maggiore). Un sintetico profilo biografico si deve a L. Giffi, *Antonio Mela* in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell’età barocca*, cit., p. 383. Sugli affreschi di villa Pompei a Illasi, successivi al 1737, si rimanda a D. Tosato in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi delle ville venete. Il Settecento*, cit., I, pp. 300-310, cat. n. 79 (Villa Pompei, Perez), con attenzione alle pp. 302-305.

occupano l'intera pagina fungendo quasi da "copertina" al libro correlato, più complesso fu il loro adattamento alle grandi carte dell'edizione *in folio*, attraverso l'inserimento di eleganti cornici a fregio su ambo i lati, realizzate da Antonio Visentini, veneziano specializzato in architetture, elementi decorativi e capilettere¹⁰¹². L'immagine finale, così ampliata, viene posizionata in alto al centro della pagina quale testata d'*incipit*, sovrastante un testo distribuito su due colonne divise da fregi xilografici. Come anticipato, cinque tavole su dodici esibiscono soltanto la firma in calce dello Zucchi, a dimostrazione di come l'abile bulinista non fosse semplicemente un traduttore di disegni altrui, ma provvedesse spesso in prima persona alla fase preliminare e calligrafica. Va detto però che le immagini da lui proposte provengono da un *background* iconografico ben preciso, del quale il Tumermani non fa mistero: *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*, *Il Padre eterno nell'atto di creare*, la *Creazione di Eva da una costola di Adamo* e *La tentazione di Eva* (rispettivamente libri I, VII, VIII, IX) sono desunti infatti da precedenti calligrafici del fiammingo Maarten de Vos (1532-1603) già portati su rame da Jan Sadeler¹⁰¹³, mentre invece il *Demonio sottomesso dall'Angelo* (V) è ricavato da un dettaglio della pala di San Giorgio di Felice Brusasorzi (figg. 432, 436, 438-440 e relativi confronti)¹⁰¹⁴. L'ideazione iconografica dei restanti sette libri spetta invece a pittori viventi, chiamati a interpretare visivamente gli episodi *clou* del poema. Il veneziano Santo Piatti (1679-1749)

¹⁰¹² J. Milton, *Il Paradiso Perduto poema inglese di Giovanni Milton. Del quale non si erano pubblicati se non i primi sei Canti. Tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli con la vita del Poeta e con le annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison. Aggiunte alcune Osservazioni critiche*, 2 voll., Verona, G. A. Tumermani, 1740, s. n. p.: "Si da pure Notizia anco dell'Edizione in foglio essendo finiti similmente in questa forma di stampare li dodici canti del detto Poema, unito alli quali si continua a stampare la Vita del Milton, le annotazioni di G. Addison sopra tutto il Poema non più divulgate in nostra lingua, e alcune osservazioni sopra il libro del Sig. Voltaire che esamina l'Epica Poesia delle nazioni Europee, scritte originalmente in Inglese, [...]. Il tutto formerà un sol tomo in foglio. Il Frontispicio del quale consiste in un pensiero nobilmente eseguito dal Celebre Sig. Gioan Battista Piazzetta Pittor Veneto, ed è il Padre Eterno ed Adamo che ragionano insieme mostrando Adamo riverenza e rispetto: intorno a dette due figure si vede la Terra fiorita con alberi, e da una parte una lingua di mare: di sopra alle dette due figure c'è il Paradiso con Angeli e Cherubini, i quali mostrano ammirazione nel vedere il Padre eterno a parlar con Adamo [...]. Oltre le Istorie sacre poste al principio d'ogni canto nella Edizion in dodici alli detti rami vi sono nuovi ornati allusivi alle istorie medesime inventati e disegnati pulitamente dal Sig. Vicentini Pittor Veneziano [...]". Si veda anche A. Corubolo in *Mille anni di libri. Un possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., pp. 105-108; id. in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., pp. 243-244, cat. n. 244. Il contributo del veneziano, orgogliosamente dichiarato dal Tumermani, non risulta tuttavia inserito nel corposo *corpus* incisario redatto da Dario Succi in occasione della mostra dedicata all'artista nel 1786. Cfr. D. Succi (a cura di), *Antonio Visentini: l'opera incisa*, in *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Cittadella (PD), 1986, pp. 216-344. Dal catalogo emerge tuttavia come il veneziano fosse molto attento all'allestimento di elaborate cornici, concepite talvolta come elemento separato rispetto alla tematica 'principale' della lastra, ma non per questo inferiori a livello di dignità artistica.

¹⁰¹³ Le illustrazioni sono desunte dalle serie illustrate pubblicate da Jan Sadeler ad Anversa nel nono decennio del XVI secolo: *Imago Bonitatis Illius* (c. 1584-1589) e *Boni et Mali Scientia et quid ex horum cognitione, a condito Mundo succraeverit declaratio* (1583). Nella nota scritta dallo stampatore (*Libri che si stampano a spese di Giovanni Alberto Tumermani Stampator Veronese*, in *Il Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton*, Verona, G. Tumermani, 1740, I, s. n. p.) è specificato in realtà solo il nome dell'inventore, trascurando il fatto che l'incisore incaricato fosse quel Sadeler che – come sappiamo – visitò personalmente Verona assieme al fratello Raphael e al nipote Aegidius II, soggiornando presso i conti Agostino e Girolamo Giusti, poco prima di trasferirsi a Venezia e di aprire lì un negozio. Si veda anche *Rame, inchiostro e bulino. Iconografie sacre e profane nelle incisioni dei Sadeler dei Musei Civici di Vicenza*, Catalogo della mostra (Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, 30 aprile-31 dicembre 2004) a cura di M. E. Avagnina, N. Cecchinato, G. C. F. Villa, Costabissara (VI), 2004, con particolare attenzione alle pp. 8-11, 38-40.

¹⁰¹⁴ G. Tumermani, *Libri che si stampano a spese di Giovanni Alberto Tumermani Stampator Veronese*, cit., s. n. p.

fornisce il disegno del *Demonio pensieroso*, tradotto poi dallo Zucchi (**fig. 433**). Il pittore, oggi forse meno noto rispetto ai suoi colleghi, partecipava in quel periodo a molte importanti commissioni distinguendosi per uno stile di “bella macchia, e belle mosse di figure”¹⁰¹⁵, rese mediante “forti contrapposti”¹⁰¹⁶. La stima di cui godeva (anche come restauratore) gli valse addirittura nel 1725 il titolo di “Prior” all’interno della commissione eletta fra i membri del Collegio dei Pittori, atta a redarre l’“Inventario dei Pubblici quadri della Serenissima Repubblica di Venezia, esistenti nel Palazzo Ducale e Magistrati di S. Marco e di Rialto” (con Sebastiano Ricci come “sindaco” e Angelo Trevisani “consiglier”)¹⁰¹⁷. Delle venticinque opere circa che guide e carte d’archivio gli attribuiscono, soltanto un quinto ci è però pervenuto in uno stato conservativo discreto, e nessuna sembra potersi ancorare in epoca anteriore al terzo decennio del secolo, periodo della maturità del Piatti, cui va ascritta la lastra in questione. La scena anteposta al terzo capitolo – *Dio Padre con il fulmine e Gesù con la croce* – è firmata da Giovanni Battista Crosato (1697-1758) che la declina con gusto ampio e solenne (**fig. 434**). L’artista trevigiano, veneziano d’adozione, iscritto dal ’36 alla Fraglia dei Pittori, era in quel periodo ben inserito anche nell’ambiente sabaudo dove già nel ’32 aveva avuto modo di lavorare alle scenografie del Teatro Regio (con Alessandro Mauro) e agli affreschi della palazzina di Stupinigi, a Villa della Regina e nel Palazzo Reale, cui seguirono – dal ’40 – le committenze religiose per le chiese della Consolata, dell’Immacolata Concezione e della Visitazione di Pinerolo¹⁰¹⁸. In questo reiterato viavai da Venezia a Torino non si esclude dunque possa aver soggiornato anche in riva all’Adige, se non altro per apprezzare *de visu* le opere di Paolo Veronese, maestro di colore per un’intera generazione di pittori come Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini e Giovan Battista Tiepolo. Proprio a cavallo tra gli anni trenta e quaranta Crozato si cimentò peraltro

¹⁰¹⁵ A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de’ principali pittori*, Venezia, P. Bassaglia, 1733, p. 61.

¹⁰¹⁶ A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le Notizie de’ professori di pittura e scoltura ed architettura in questa edizione corretto e nobilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino ed ispettore della regia Galleria di S. M. Federico Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia*, Venezia, G.B. Pasquali, 1753, p. 453: “Santo Piatti veneziano ebbe i principi della Pittura dal Cav. Diamantini, ma risolvendo di farsi maniera da sé, si applicò a studiare instancabilmente dal naturale e coprì con erudite istorie le sue tele, in belle macchie e forti contrapposti: si diede allo studio delle belle lettere, e d’istoria, per poter propriamente e convenientemente rappresentare quello che doveva dipingere; e con tal capitale di cognizioni diede maggior bellezza e risalto alle opere sue”. Lo Zanetti cita diciannove sue opere realizzate entro la metà del secolo, oggi perdute; A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine*, cit., *passim*. Una prima ricostruzione biografica dell’artista spetta a L. Gorup de Besanez, *Nota per Santo Piatti*, in “Arte Veneta”, 36, 1982, pp. 253-258, seguita poi da L. Moretti, *Santo Piatti*, in “Arte Veneta”, 40, 1986, pp. 128-139.

¹⁰¹⁷ Codice Cicogna, n. 3750 conservato presso la Biblioteca del Museo Correr (pubblicato da L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico del sec. XVII e XVIII*, in “Memorie”, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, XXXVIII, 1974, f. 1) e Codice Cicogna, n. 1952 (relativo all’inventario del 14 ottobre 1725). Si veda L. Gorup de Besanez, *Nota per Santo Piatti*, cit., p. 254. Sull’attività del Piatti come restauratore si veda invece P. Rossi, *Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco*, in “Arte Veneta”, 31, 1977, pp. 260-272.

¹⁰¹⁸ E. Favaro, *L’arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 159; M. Viale Ferrero, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, 1978-1981, vol. I, pp. 47-62; si veda anche F. D’Arcais in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 31, 1985, pp. 238-241 (e precedente bibliografia).

nell'allestimento della cornice per le stampe che Pietro Monaco andava riproducendo da celebri dipinti di soggetto sacro¹⁰¹⁹. A tal proposito colpisce il fatto che, tra i vari autori compresi nel primo fascicolo (Tiziano, Liberi, Solimena, Trevisani, Giordano, Veronese e Bassano), quello di Giovanni Battista compaia in calce solo al *Ritrovamento di Mosè* del Caliarì, per il quale addirittura si sostituì al Monaco in qualità di disegnatore. Giambattista Piazzetta è il solo artista ad allestire (e firmare) due lastre anziché una: oltre all'antiporta con l'*Istruzione di Adamo*, a lui spetta infatti anche la tavola abbinata al libro quarto, raffigurante *Un angelo che scaccia un demonio* (**fig. 435**). Diversamente dal primo caso – di cui si è conservato il prezioso disegno preparatorio (cfr. **fig. 238/a**) – non disponiamo qui di testimonianze grafiche preliminari, pur riconoscendo una certa abitudine compositiva per quanto riguarda la figura dell'angelo: traslato di qualche grado, questi ricorda sia l'*Apoteosi di San Domenico* della chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia (con relativo bozzetto preparatorio del Cleveland Museum; **figg. 435/a-b**), sia la *Visione dei Santi Giacinto, Lodovico Bertrando e Vincenzo Ferrer* ai Gesuati (**fig. 435/c**) sia l'*Assunzione della Vergine* conservata al Musée du Louvre (**fig. 435/d**)¹⁰²⁰. Giambettino Cignaroli è l'unico veronese contemplato nel “*team*” tumermaniano, ritenuto degno di affiancare i colleghi lagunari, romani e bolognesi (fatta eccezione per il Mela, il cui contributo è decisamente minore). Della *Cacciata dell'angelo ribelle* esiste ancora il progetto preparatorio, conservato nell'album della Biblioteca Ambrosiana (F 257 inf. 278; cat. 3211). Si possono rilevare, qui, significativi punti di tangenza con una delle sette opere pittoriche originariamente destinate alla collezione del conte veronese Giuseppe Roveretti, ovvero *Un Angiolo che lega il Demonio*. Dispersa o distrutta la tela originale, di essa rimane comunque memoria grazie a un altro disegno ambrosiano (F 256 inf. 137; cat. 3042) che risulta essere, in sostanza, una variante del medesimo soggetto (**figg. 437, 437/a-b**)¹⁰²¹. Tra le illustrazioni più fortunate va annoverata *La Morte che accarezza il Peccato*, concepita dalla fertile creatività tiepolesca per il penultimo libro del poema (**fig. 441**). L'autore sembra incanalarsi sul solco della tradizione iconografica ripiana, cui apporta però alcune modifiche formali al fine di veicolare al meglio il significato del testo, accomodandolo alla sensibilità estetica dei propri interlocutori: ne risulta una scena

¹⁰¹⁹ *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre incise in altrettanti rami con le loro spiegazioni, con la dichiarazione de' possessori de' quadri e dell'autore di ciascheduno. Divise in cinque tomi o sia pare prima delli tomi dieci, al compimento de' quali si darà la prefazione dell'opera intera di Pietro Monaco*, Venezia, 1743. Le prime quattro parti recano la data 1739. Si veda anche D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del Rococò europeo*, Verona, 2012, pp. 73-76.

¹⁰²⁰ R. Pallucchini, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano, 1982, pp. 84-85, cat. 37 e 37/a; pp. 90-91, cat. 65; pp. 89-90, cat. 63. Cfr. anche B. Aikema in *Tiepolo and his Circle: Drawings in American Collections*, Catalogo della mostra (Cambridge, Mass., Harvard University Art Museum, 12 ottobre - 15 dicembre 1996; New York, Pierpont Morgan Library, 17 gennaio - 13 aprile 1997), Cambridge, 1996, pp. 90-91 (sull'*Apoteosi di San Domenico*).

¹⁰²¹ Si veda R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A critical Catalogue*, cit., p. 164, n. 138 e p. 201, n. 279. Il disegno con l'*Angelo che lega il Demonio* eseguito a matita nera, inchiostro bruno acquerellato, sanguigna e biacca reca l'indicazione sul *recto* “Dipinto al Co: Giuseppe Roveretti in Verona” e sul *verso* “Per il conte Rovveretti in Verona”. Nella biografia del Cignaroli sono menzionati ben sette quadri del pittore in collezione Roveretti: oltre a questo, anche un *Davide che ricusa l'armatura*, una *Scena di sacrificio*, *La peste eletta de' tre flagelli da Davide*, *Tobia guarito dal figlio*, il *Sacrificio della figlia di Jefte* e *Tamar*. I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, 1771, p. 84; D. Tosato, *Per Giambettino Cignaroli disegnatore*, in E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, cit., pp. 390-394.

raccapricciante ed erotica al contempo, ove la figura del *Peccato* muta volutamente sesso (non un “giovane cieco” come lo vorrebbe il cavaliere perugino, ma una provocante fanciulla) e asseconda l’abbraccio galante dello scheletro mascherato, in un incastro finale di linee curve e spezzate, rotondità e ossa, vesti lussuose e serpi in movimento¹⁰²². La tematica costituisce una sorta di *fil rouge* nella vasta produzione del pittore se pensiamo alle numerose allegorie del *Tempo che svela la verità* o alle declinazioni “capricciose” sulla morte, tutti soggetti potenzialmente inclini a dettagli licenziosi (si veda l’esemplare del Fine Arts Museum di Boston, realizzato verosimilmente tra il 1758 e il 1760 e commissionato in origine dalla famiglia Orti di Verona per l’omonimo palazzo agli Scalzi¹⁰²³). Non si dispone, ad oggi, del disegno preparatorio, ma non vi è dubbio che il brano incisivo ebbe buona risonanza anche in campo artistico. Lo dimostra, ad esempio, una curiosa copia di area veneta posseduta dal collezionista Ezio Costantini all’inizio degli Anni Ottanta. Dal Fondo Pallucchini consultato presso la Biblioteca della Fondazione Cini è emersa anche la lettera “accompagnatoria”, inviata allo studioso dal proprietario della tela in cui viene ventilata una – alquanto improbabile – paternità tiepolesca, avanzata in prima battuta dallo storico Eduard Safarik, ma verosimilmente smentita dal Professore che non vi dedicò interesse negli anni a venire (**fig. 441/a**)¹⁰²⁴.

¹⁰²² A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo e l’Iconologia di Cesare Ripa: derivazioni e metamorfosi*, in id., *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona, 2008, pp. 443-448. Si rimanda inoltre a M. Giro in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L’incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, cit., pp. 90-93, cat. n. I.11; *Giambattista Tiepolo. Il segno e l’enigma*, Catalogo della mostra, cit., p. 74.

¹⁰²³ Cfr. M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, cit., pp. 458-459, cat. n. 471; M. Giacometti in *The glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, Catalogo della mostra (London, Royal Academy, 1994 - Washington, National Gallery, 1995) a cura di J. Martineau, A. Robinson, London, 1994, p. 502, cat. n. 126. Sull’identificazione del testo con il dipinto in casa Orti e commissionato verosimilmente da Giovanni Girolamo Orti (1699-1772) si veda S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., p. 277; G. Orti, *Itinerario scientifico di varie parti d’Europa*, 2 voll., Verona, 1806, vol. II, pp. 217-218; E.M. Guzzo, “Nota delle Pitture degli Autori Veronesi per farne l’incisione ed altri aneddoti” di Saverio Dalla Rosa sul patrimonio artistico veronese, in “Studi storici Luigi Simeoni”, LII, 2002, pp. 367-418, pp. 367-377; id., *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, Sommacampagna (VR), 2005, pp. 1-37, pp. 7-8. Interessante è anche il raffronto con uno dei “capricci” ad acquaforte del pittore, rappresentante *La Morte che dà udienza* e il piccolo olio su rame con il *Memento mori* della Gallerie dell’Accademia. Per approfondimenti si confronti *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, Catalogo della mostra, cit., pp. 52-53 cat. n. 1 (*Memento mori*), 348-356, cat. n. 59h (serie dei *Capricci*), pp. 148-149, cat. 18 (*Il Tempo scopre la verità* di Palazzo Chiericati); si veda anche *Giambattista Tiepolo “il miglior pittore di Venezia”*, Catalogo della mostra, cit., p. 24 (*Il Tempo che scopre la Verità* di Villa Loschi a Biron di Monteviale), pp. 236-237 cat. n. 30 (*Il Tempo scopre la verità* di Palazzo Chiericati); sulle prove grafiche di medesimo contenuto si rimanda a *Tiepolo in Holland. Works by Giambattista Tiepolo and His Circle in Dutch Collections*, Catalogo della mostra, cit., pp. 24-25, cat. n. 5; *Giambattista Tiepolo. Il segno e l’enigma*, Catalogo della mostra, cit., p. 120.

¹⁰²⁴ Cfr. Fondo fotografico Pallucchini, *Tiepolo*, n. 176-1-91, lettera del 19 giugno 1981: “Chiarissimo Professor Pallucchini, in seguito ai colloqui intercorsi tra Lei e il dott. Safarik (*sic*), mi permetto di mandarLe in allegato la diapositiva del dipinto di mia proprietà raffigurante una allegoria di donna con scheletro di cm 49x59 (olio su tela). Il dott. Safarik, ha suggerito una possibile paternità di G. B. Tiepolo, del quale potrebbe essere opera giovanile, e, da come mi assicura, Lei stesso sarebbe dello stesso avviso; in questo caso, data la Sua massima competenza al riguardo, Le sarei immensamente grato qualora volesse esprimermi un Suo parere scritto, e, se lo ritenesse opportuno, una segnalazione del dipinto nella prossima annata di Arte Veneta. Naturalmente mi sentirei onorato di poter contribuire alle spese dell’edizione che come immagino saranno considerevoli. Per quanto riguarda una eventuale perizia scritta, resto in fiduciosa attesa per conoscere l’onorario dovuto al Suo Ufficio”. Non è stata rintracciata la risposta del Professore, ma dal momento che nessun saggio è stato pubblicato in merito alla piccola tela si desume che lo studioso l’avesse espunta dal catalogo del maestro.

Le ultime due tavole sono opera, rispettivamente, del romano Nicola Billi e del bolognese Vittorio Bigari (figg. 442-443). Il primo, chiamato “il Giovane” per distinguerlo dal padre omonimo (“il Vecchio”) fu non solo disegnatore, ma anche incisore, attivo soprattutto per la Calcografia Camerale dell’Urbe; il suo *cursus* però è tuttora confuso con quello paterno. L’emiliano Bigari invece si era già distinto per alcune vignette del *Pastor Fido* che probabilmente costituirono un biglietto da visita per questo successivo “ingaggio”. Il coinvolgimento di artisti veneziani, bolognesi e romani dimostra ancora una volta come l’intento dello stampatore-editore fosse di dare al proprio lavoro un *allure* prestigiosa e trasversale, all’altezza di circuiti commerciali più estesi¹⁰²⁵. A tal fine concorsero pure le immagini di riuso desunte dai volumi guariniani per riempire gli spazi vuoti del formato *in folio* e firmate Picart (cfr. figg. 370, 373), Chasteau (cfr. fig. 417), Brida (cfr. fig. 379) e Tiepolo (cfr. fig. 386). Come anticipato, un ruolo chiave nello smercio delle opere tumermaniane fu svolto dal “fedele” incisore Francesco Zucchi, il quale fu anche una sorta di “*business partner*” per il veronese, che gli affidava sistematicamente piccole quantità di testi illustrati da poter vendere nel prestigioso mercato lagunare¹⁰²⁶. Quale effetto collaterale del buon successo dell’edizione tumermaniana non stupisce il fatto che a quasi vent’anni di distanza dall’edizione del ’40, il tipografo veneziano Bartolomeo Occhi decidesse di ristamparlo (sempre con falso *datum* parigino) facendo re incidere le lastre ad Antonio Baratti, con una resa finale però di gran lunga inferiore rispetto all’originale veronese¹⁰²⁷.

Minor seguito ebbero invece i *Componimenti poetici* del Rolli che l’autore volle affidare ai torchi di Giannalberto, una volta rientrato in Italia, nel 1744¹⁰²⁸. L’impresa prevedeva l’uscita di quattro distinti tomi, ma di fatto si arrestò al primo, contenente “alcuni melodrammi composti per il Teatro di Londra”¹⁰²⁹; il testo si presenta in piccolo formato, corredato di un’interessante tavola calcografica sottoscritta da Jacopo Amigoni e Joseph Wagner, realizzata verosimilmente

¹⁰²⁵ Oltre alla versione *in folio*, disponibile sia in carta mezzana che in carta reale, sono state riconosciute da Alessandro Corubolo altre varianti di tiratura: alla British Library si conservano infatti una copia stampata su pergamena e una su carta azzurra. Si rimanda ad A. Corubolo in *Mille anni di libri. Un possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, cit., p. 107; id. in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 243-244, cat. n. 89; sulla disponibilità dei due formati *in folio* (con relativa differenza di costo: 18 lire per la carta mezzana e 24 per la reale) si veda la nota di chiusura de *Il Paradiso Perduto poema inglese di Giovanni Milton* (ed. 1740), cit., I, s. n. p.

¹⁰²⁶ Si veda in calce a *Il Paradiso Perduto poema inglese di Giovanni Milton* (ed. 1740), cit., I, s. n. p.: “Per comodo poi di chi lo volesse in Venezia, il Sig. Francesco Zucchi a S. Gioan Grisostomo ne averà qualche copia nelle mani tanto del Tomo Noris, quanto del Milton per consegnarsi a chi li richiederà con l’esborso sudetto pagando però il porto de’ medesimi”. Lo Zucchi era dunque incaricato non solo a vendere il materiale, ma anche a procacciare nuovi potenziali sottoscrittori/finanziatori.

¹⁰²⁷ *Il paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton del quale non si erano pubblicati se non i primi sei canti tradotto in verso sciolto dal sig. Paolo Rolli con la Vita del poeta e con le annotazioni sopra tutto il poema di G. Addison aggiunte alcune osservazioni critiche*, 2 voll., Parigi [ma Venezia], B. Occhi, 1757. Il testo fu stampato anche nel 1758 e corredato del ritratto dell’autore (sommigliante a quello intagliato dallo Zucchi) inciso sempre dal Baratti. La stessa incisione è presente anche ne *Il Paradiso perduto poema inglese del Milton, tradotto dal Rolli, con la vita del Poeta*, Firenze [ma Venezia], G. Dorigoni, 1757.

¹⁰²⁸ P. Rolli, *Componimenti poetici in vario genere di Paolo Rolli compagno della Reale Società in Londra. Nuova edizione. Accresciuta di molte cose inedite, e divisa in quattro Tomi*, Verona, G. Tumermani, 1744.

¹⁰²⁹ Ivi, p. III. Si tratta dei seguenti melodrammi: *Numitore*, *Muzio Scevola*, *Floridante*, *Griselda*, *Scipione*, *Alessandro*, *Arianna in Naxo*, *Polifemo*, *Enea nel Lazio*, *Orfeo*, *Ifigenia in Aulide*, *Sabrina*.

entro il 1739, quando cioè entrambi gli artisti risiedevano in pianta stabile nella capitale britannica (fig. 444). Non si esclude dunque che essa possa aver conosciuto una circolazione sciolta già prima del '44, svincolata da esigenze librarie; è però curioso che nelle successive ristampe veneziane il ritratto dell'autore, reinciso, appaia anonimo, ancorché esemplato su tale illustre precedente¹⁰³⁰.

Tra gli autori contemporanei promossi nella città atesina va annoverato anche il canonico Girolamo Baruffaldi, erudito amico del Muratori che seguì spesso da vicino – in qualità di sottoscrittore – le vicende della tipografia in Via delle Fogge¹⁰³¹. Non stupisce dunque che sul finire del quarto decennio il ferrarese affidi proprio al Tumermani l'allestimento del *Grillo. Canti dieci*, firmato con lo pseudonimo di “Enante Vignajuolo”, dal nome dell'Accademia da lui fondata (1738). In quello stesso anno ne rendevano già conto le *Novelle della Repubblica Letteraria*:

Sotto il finto nome di *Enante Vignajuolo* sta coperto il vero del Sig. Girolamo Baruffaldi, Soggetto tanto caro alle Muse e molto commendato presso qualunque coltivatore di Scienze e Belle-lettere. Egli adunque è Autore di questo giocoso Poema, intitolato *Grillo*; il quale ancorché sia comparso più volte in pubblico corredato di 147 Stanze, tuttavia ora riceve dal chiarissimo Sig. *Baruffaldi* tanto e nuovi e distinti ornamenti, che ben merita esser qui da noi come per novità riferito. Senonché l'attenzione del Libraj *Timermani* ha studiato di renderlo anche nella parte materiale del tutto singolare e leggiadro. Con eccellenza di disegno e d'intaglio in rame scorgesi tosto sul principio del libro rappresentata la Famiglia del Medico *Grillo*, col Compare *Niccolino*, ed il Conte di Matelica, il quale addottora esso *Grillo*, ponendogli al collo collana d'oro; con altri vaghi rami adornanti l'opera, e che facendo capo a ciascheduno de' *Dieci Canti*, vengono a bellamente rappresentarci i soggetti e le materie contenute ne' *Canti medesimi*”¹⁰³².

Il volume – in ottavo grande – racconta le vicissitudini del medico bolognese Grillo, “uno de' primi che in uso ponesse il medicare simpatico, con la qual arte, che a molti è paruta, e pare ancora stravagante, e ridicola, gli vennero fatte diverse cure meravigliose in mali disperatissimi, le quali gli produssero molto credito presso de' Principi, e Signori grandi: ma l'invidia gli suscitò contro non pochi avversarj, che lo calunniarono, e posero in burla”¹⁰³³. Si trattava di un poema satirico in ottava rima, cronologicamente successivo alla *Tabaccheide ditirambo* (Ferrara, B. Pomatelli, 1714) e precedente a *Il Canapaio [...] libri VIII* (Bologna, L. dalla Volpe, 1746). Tale genere letterario rappresentava, in un certo senso, il naturale contro-peso a quella tensione narrativa alta, eroica ed epica, ben incarnate – nel nostro caso – dagli esempi guariniani e

¹⁰³⁰ Si veda ad esempio l'antiporta del *De' poetici componimenti del signor Paolo Rolli*, Venezia, B. Occhi, 1761.

¹⁰³¹ Da quanto ci risulta il Baruffaldi compare esplicitamente come finanziatore solo per la *Jacobi Sadoleti Opera* (4 voll., 1737-1738), ma è evidente che dovette sfogliare e possedere altre fatiche congedate dai medesimi torchi scaligeri. La conoscenza tra Girolamo e Giannalberto è confermata anche dalla dedicatoria d'apertura scritta dal tipografo. Si veda *Lo Stampatore a' Signori Avvocati* in G. Baruffaldi *Grillo. Canti dieci d'Enante Vignajuolo*, Verona, per G.A. Tumermani, 1738, s. n. p. [cc. I-III], c. III: “Io lo conosco perché albergo diedemi / Liberalmente in casa propria, ov'erano / Molti suoi buoni amici, e raccontavaci / Tante, e sì varie cose, e sì ridicole / Che scordar mi facea debiti e crediti. / Anzi allor fu che lo pregai concedermi / Questo Poema, ond'io potessi imprimerlo; / Ne so ben s'ei mel diede, o s'io rapiglielo”.

¹⁰³² *Novelle della Repubblica Letteraria per l'anno MDCCXXXVIII. Pubblicate sotto gli auspizj dell'eminatissimo e reverendissimo Principe il Signor Cardinale Carlo Rezzonico*, Venezia, s.n.t., [1738], p. 131.

¹⁰³³ *Ibidem*.

miltoniani¹⁰³⁴. Oltre al prestigio garantito dallo scrittore, dell'opera in oggetto si evidenziava anche l'accurata veste editoriale; Giannantonio riutilizzò nel frontespizio la vignetta incisa da Zucchi un lustro innanzi – probabilmente su modello del Balestra – per le *Rime* del Rolli (cfr. **fig. 355**). L'antiporta invece fu commissionata invece al pittore Michelangelo Spada, figura di collegamento tra la città scaligera e quella felsinea (**fig. 445**): allievo del Brentana, egli venne in contatto con il bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole negli anni in cui quest'ultimo dimorava a Verona, lavorando prevalentemente per il palazzo di famiglia Giusti¹⁰³⁵. La vicinanza di stile fu tale che il giovane veronese decise di seguire il maestro nel capoluogo emiliano nei primi anni del XVIII secolo. Come testimonia Zannandreis (che amplia e integra le scarse notizie fornite da Dal Pozzo) Michelangelo mantiene un solido legame professionale con la città natale verso cui invia non pochi dipinti destinati a ornare principalmente ambienti ecclesiastici¹⁰³⁶. Meriterebbero invece ulteriori approfondimenti le opere licenziate dallo Spada durante il soggiorno petroniano – tuttora non identificate – forse note allo stesso arciprete Baruffaldi, che potrebbe aver giocato un ruolo importante sulla scelta dell'artista incaricato ad abbellire il proprio lavoro letterario. Le dieci testate d'accompagnamento ai canti non presentano indicazioni di paternità, anche se non è escluso possano ascriversi al medesimo Spada. Il *ductus* appare qui volutamente sintetico, interessato più all'aspetto digressivo-narrativo della scena che alla descrizione analitica dei suoi protagonisti (**figg. 446-453**). Ancora una volta però l'ottimo lavoro del tipografo atesino dovette scontrarsi con lo spietato e fallace sistema editoriale della Dominante: già si è detto infatti come

¹⁰³⁴ Cfr. W. Binni, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, 9 voll., Milano, 1965-1969, vol. VI *Il Settecento*, Milano, 1968, pp. 309-1024, con particolare attenzione alle pp. 409-410: “ [...] È da considerare [...] nell'epoca arcadica la ricerca di una narrativa giocosa e comica che corrisponde al bisogno dilagante del «piacevole», della letteratura come colto divertimento e incentivo di vivacità socievole, di conversazione arguta e spiritosa fra letterati [...], come avviene più chiaramente nel poema, pubblicato a Bologna nel '36, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, scritto da venti amici letterati (fra cui gli Zanotti, il Frugoni, il Baruffaldi, lo Zampieri, il Landi) che – in una tipica forma arcadica di collaborazione letterario-socievole – volsero in canti, in ottava rima e in stile bernesco, la materia trattata già un secolo prima da Giulio Cesare Croce, accentuandone il carattere burlesco e ridanciano in un aperto intento di divertimento e di riso, che si vuole giustificare nella sostanza antieroica del proprio tempo [...]”.

¹⁰³⁵ Lo Zanotti attesta che il Dal Sole era già attivo nella città atesina nel 1697; numerosi sono i dipinti realizzati per la famiglia Giusti, ad oggi per lo più dispersi o non ancora individuati. Si veda G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., pp. 303-305. Il *Tarquinio e Lucrezia* congedato per Ercole Giusti è stato identificato con la tela dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen, mentre altre due commissioni (un *Angelo che ispira Giuditta* e una *Maddalena*) originariamente appartenute a Gomberto Giusti sono stati riconosciute – non senza dubbi e perplessità – in due distinte collezioni private, rispettivamente padovana e veronese. Si veda anche S. Marinelli, *Gian Giuseppe Dal Sole in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 150-151, cat. nn. 57-58; R. Vodret Adamo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 32, 1986, *ad vocem*, pp. 253-258 (e relativa bibliografia). Si veda anche C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole: dipinti, affreschi, disegni*, Bologna, 1990.

¹⁰³⁶ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 357-358. P. 357: “Trasmise da Bologna due quadri da lui dipinti, che furono collocati nel parapetto delle due cantorie in S. Maria della Disciplina, che stante la sua soppressione ora più non si veggono [...]. Così pure non sappiamo se più esista la tavola ch'ei mandò pur da Bologna, ch'era all'altar maggiore de' Filippini, prima della rinnovazione di quella chiesa, nella quale era espressa la SS. Triade in alto, e più basso la B. V. sulle nubi, in atto di soccorrere S. Filippo Neri, [...]. Rimangono però dello Spada tre quadri in S. Caterina, detta della Ruota, co' fatti dell'Apocalissi, da lui bene espressi secondo la descrizione che ce ne dà S. Giovanni; soggetti assai difficili da trattarsi da un pittore, dovendosi tutto rappresentare coll'aiuto di simboli [...]”. A queste tele “mobili” si aggiungano anche dipinti ad affresco, privi di ancoraggi cronologici precisi ma realizzati giocoforza *in situ*, come nel caso del chiostro del convento di S. Anastasia (con episodi della vita di S. Domenico e S. Pietro martire). Si veda anche B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, cit., pp. 200-201.

Tumermani cadesse vittima in quello stesso anno del veneziano Homobon Bettanino, che ristampò tale e quale il poema del Baruffaldi, facendo malamente re incidere i rami di corredo da un anonimo bulinista. Dalle lettere di protesta scritte ai Riformatori di Padova si apprende come il veronese avesse investito oltre duecento ducati per l'allestimento del *Grillo*, impegnandosi a regalare delle copie all'autore in cambio del manoscritto. Beninteso, l'ingente cifra sborsata comprendeva i disegni "fatti intagliare a Bologna da un valentuomo", l'allestimento delle matrici, l'utilizzo di "carta da lire sedeci la risma bella e fina" e il pagamento del correttore¹⁰³⁷. Per garantire il rientro economico, il prezzo finale sul banco di vendita era stato fissato a sette lire totali¹⁰³⁸, ma ad ostacolarne il commercio fu appunto la circolazione di una variante economica non solo inattesa, ma addirittura fuori legge.

Dal punto di vista della concorrenza con Venezia, di gran lunga meno problematiche furono le opere del citato Giulio Cesare Becelli, particolarmente prolifico sia come linguista, saggista, traduttore e grammatico, sia come poeta e letterato. Di lui il Ramanzini pubblica nel '39 *Il Gonnella Canti XII*, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto fungere da *pendant* ai sedici componimenti di un altro poema, *Psiche*, che rimase però inedito fino al 1901¹⁰³⁹. Il protagonista eponimo, Pietro Gonnella (o Gonella), fu giullare e saltimbanco presso la corte ferrarese degli Este durante il comando di Obizzo III e Niccolò III, nella metà del XIV secolo¹⁰⁴⁰; l'autore s'inserisce così in una lunga tradizione prima orale e poi letteraria, che sin dal Cinquecento andava innestando su uno scheletro storico-biografico accertato aneddoti e leggende più fantasiosi¹⁰⁴¹. Il volume, dedicato alla nobildonna Chiara Pisani – vedova di Girolamo¹⁰⁴² – si presenta piuttosto modesto, benché in quarto; colpiscono la variante xilografica della tradizionale marca con fenice in sede frontespiziale e un'antiporta calcografica con il

¹⁰³⁷ ASVe, *Riformatori*, b. 367. Per una trascrizione delle lettere di protesta del Tumermani si rimanda al capitolo 2.1. Preme qui considerare invece come l'utilizzo del verbo "intagliare" alludesse in maniera approssimativa all'intero procedimento calcografico, compresa la redazione del disegno iniziale, fatto eseguire dunque allo Spada durante il suo soggiorno bolognese. Non si ha ragione di pensare infatti a due pittori distinti, dal momento che nella corrispondenza epistolare egli parla sempre al singolare.

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

¹⁰³⁹ M. Vitale, *L'oro nella lingua*, cit., pp. 395-396. Il manoscritto autografo è tuttora conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona (cod. DCLXIX).

¹⁰⁴⁰ Sulla figura storica del Gonnella si rimanda a D. M. Manni, *Vita di Pietro Gonnella buffone*, Carpi, Stamperia del Pubblico, 1762 e ai più recenti contributi di C. Ginzburg, *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Modena, 1996 (con particolare attenzione alle pp. 15-21), di F. Pignatti, *Pietro Gonnella, Storia di un buffone*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXIV, 1997, pp. 59-97 e, soprattutto, di G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, Pisa, 2000.

¹⁰⁴¹ Si vedano, ad esempio, le seguenti opere, più volte ristampate negli anni: F. da Mantova, *Faccie del Gonella composte per maestro Francesco dicto maestro Raynaldo da Mantua*, Bologna, G. da Rubiera, 1506; *Facetie, motti, buffonerie et burle del Piovano Arlotto, del Gonnella et del Barlacchia*, Firenze, Giunti, 1565; *Le buffonerie del Gonnella. Cosa piacevole, et da ridere. Et nuovo aggiunto una novella, che lui fece alla duchessa di Ferrara. Di nuovo ristampate*, Firenze, s.n.t., 1570; *Le piacevolissime buffonerie del Gonnella*, Firenze, L. Arnesi, 1615; P. Dalla Torre, *Il Scaccia sonno diletteuole, e curioso portato dalle facetie morali di Poncino Dalla Torre cremonese, ampliate in quest'ultima impressione con i Diporti del Gonella*, Cremona, P. Pueroni, 1665. Non si dimentichi inoltre che anche Matteo Bandello nelle sue *Novelle* (Lucca, Busdragio, 1554) racconta di Pietro Gonnella e del famoso episodio dello scherzo di Niccolò III d'Este culminato nell'infarto del buffone (novella XVII). Si veda in merito G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, cit., pp. 103-138.

¹⁰⁴² In quello stesso anno lo stampatore Ramanzini aveva pubblicato la *Raccolta di componimenti in morte di sua Eccellenza Girolamo Pisani Capitano di Verona*, su cui torneremo oltre (si veda capitolo 22.4)

profilo del personaggio, tratto – come recita il basamento – “dall’Originale dipinto da Cosimo Tura in Ferrara nel 1465 nella Sala Ducale detta di Schivanoja” (**fig. 456**). Il riferimento al precedente turiano viene rimarcato dallo scrittore anche all’interno del testo, in due ottave che chiariscono peraltro la curiosa presenza della testuggine, allusiva alla lentezza del cavallo con cui Gonnella doveva essere raffigurato nell’affresco e alla surreale gestione di un allevamento nei pressi della Certosa di Ferrara¹⁰⁴³. La veridicità di tale indicazione fu oggetto di una dettagliata indagine da parte di Giancarlo Schizzerotto, il quale dimostrò come l’iconografia proposta dal Becelli si configuri in realtà quale ibrido capriccio di citazioni visive goffamente combinate assieme: il cappello “alla greca” – detto anche *kamelaukion* – ricorda quello di Giovanni VIII Paleologo ritratto nella medaglia di Pisanello (1438 ca), la casacca abbottonata e il collo “alla coreana” rimandano a modelli orientali mentre il profilo dalla marcata fisionomia (naso camuso e bocca carnosa) acquista un sapore esotico-africano. L’elaborazione di tale assemblaggio – che costituisce a tutti gli effetti un “falso iconografico” – potrebbe addirittura ricondursi, secondo la ricostruzione dello studioso, a qualche “suggerimento” illustre, forse da quel Girolamo Baruffaldi grande esperto di pittura estense nonché, all’epoca, convinto assertore della paternità turiana del ciclo di Schifanoia¹⁰⁴⁴. L’artefice della lastra si firma in basso a sinistra con le iniziali *MO*, non dando la possibilità di scioglierne l’identità; si tratta certamente di un artigiano locale di mediocre formazione e piuttosto scolastico nell’esecuzione dei tratti¹⁰⁴⁵. Tuttavia, è possibile riconoscere un’altra illustrazione libraria congedata dal suo bulino, ovvero il

¹⁰⁴³ G. C. Becelli, *Il Gonnella Canti XII. Con gli argomenti di ciascun canto*, Verona, D. Ramanzini, 1739, pp. 190-191: “[...] Io dissi che il Gonnella andò in Romagna / Con quel vago corsier veloce tanto, / Che un ginetto miglior non ha la Spagna. Ed il viaggio feo leggero, quanto / Uno che non già parta, ma rimagna. / Onde cotal sentenza nacque belle: / Egli è come il cavallo del Gonnella. / Tanto si dice in tutte queste bande / Di Lombardia, se siavi alcun destriere / Che di malanni abbia ricchezza grande, / O che non voglia andar quand’è mestiere. / E sono, per tal grido che si spande, / Il cavallo famosi e il cavaliere. / Del Gonnella dich’io, dell’animale / Ch’avea difetti quanti uno spedale. / E per ciò credo e vado immaginando, / Che il celebre pittor Cosimo Tura / Dipingesse il Gonnella in man portando / La testugine tarda oltre misura, / Di Schivanoja nella Sala, quando / Volle esternar la duplice figura / Del buffon nostro, e del suo bel ronzino / Che di galana aveva il trotto fino. // Pur alcun dice, che con tale insegna / Ei fu dipinto già perché tenia / Nella Certosa rinomata e degna / Ei la custodia della Galania. / Dico che le galane il Duca assegna / Alla costui prudenza e compagnia, / Acciò che i Certucini alla lor mensa / Più saporita n’abbiano dispensa.” Sulla problematica questione della “Galania” si veda G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, cit., pp. 383-387.

¹⁰⁴⁴ Si veda G. Baruffaldi, *Vite de’ pittori e scultori ferraresi*, cit., I, pp. 85-91. Agli inizi del Settecento, quando il presbitero ferrarese redigeva il testo le pareti sud ed ovest erano già perdute; il Baruffaldi si basò dunque sugli affreschi superstiti e la sua attribuzione al più importante pittore della corte estense venne seguita a ruota dalla gran parte degli scrittori di età successiva, dal Lanzi al Rosini, al Ticozzi e al Cittadella (il quale però escludeva *in toto* la possibilità che il Gonnella fosse dipinto sui muri della residenza ducale). Del resto, fu solo a partire dal XIX secolo, con la riscoperta delle pareti affrescate che lo studio storico e iconografico prese nuovamente piede, con le nuove attribuzione a Francesco del Cossa ed Ercole de’ Roberti. Si veda anche G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, cit., p. 199; pp. 378-379; C. Padovani, *La critica d’arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, 1954, pp. 205-206.

¹⁰⁴⁵ Poco plausibile la posizione di Adriano Cavicchi che scioglie la sigla in “Marco Ottini”, pittore e incisore attivo a Verona tra Sei e Settecento, verosimilmente già morto alla data di pubblicazione dell’opera (1739). Va anche detto che il monogramma da lui spesso utilizzato in sostituzione della firma si riconosce dal particolare intreccio delle due lettere, come si evince anche da G.K. Nagler, *Die monogrammisten*, IV, s.a. [1860], p. 644, n. 2329. Lo stesso *ductus* appare diverso (qui più ingenuo e approssimativo) rispetto alle prove incisorie certe dell’Ottini. Si veda A. Cavicchi, *La perduta immagine del Gonnella nella tradizione dell’iconografia cortigiana estense*, in V. Sgarbi (a cura di), *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, Ferrara, 1987, pp. 42-46; G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, cit., pp.

ritratto di S. Lorenzo martire in antiporta ai *Capitoli del monte della morte* pubblicati nello stesso anno 1739 (cfr. **fig. 68**).

Una discreta attenzione agli scrittori veronesi viventi è attestata anche dalla linea editoriale di Antonio Andreoni che, nella fase di passaggio da libraio a tipografo (ancorabile ai primi anni del sesto decennio), pubblica da un lato le *Poesie del Sig. Marchese Scipione Maffei volgari e latine* (1752)¹⁰⁴⁶ – senza illustrazioni – dall’altro il volume di *Sonetti e Canzoni* di Filippo Rosa Morando, dedicato all’Accademia Filarmonica (1755). Qui troviamo all’attivo la coppia Francesco Lorenzi - Domenico Cunego, chiamata a eseguire la vignetta del frontespizio con l’impresa della menzionata Accademia: una sirena con astrolabio e un cartiglio su cui campeggia il motto “*Caelorum imitatur concentrum*” (**fig. 457**). L’alta levatura di entrambi gli artisti e il soggetto del rame fa pensare che la responsabilità del finanziamento non sia da imputare allo stampatore – ancora esordiente – né tantomeno allo scrittore, quanto piuttosto alla commissione di Filarmonici cui, non a caso, è indirizzata la dedicatoria. Va detto tuttavia che l’attestata amicizia tra Rosa Morando e Lorenzi può aver agevolato il reclutamento di quest’ultimo¹⁰⁴⁷.

Di genere biografico (ma dal tono altamente letterario) sono invece le *Memorie del General Maffei* stampate dal Vallarsi nel ’37, curate dal marchese e riguardanti le azioni militari del fratello Alessandro, morto nel 1730. Il piccolo testo in dodicesimo si articola in proemio, biografia (scritta in prima persona), supplemento e appendice; la struttura e i contenuti prendono spunto da alcuni quaderni scritti dal militare e “trovati nel suo scrigno impensatamente, per non aver lui di tal sua diligenza, e fatica fatta mai parola a veruno”¹⁰⁴⁸. Gli intenti celebrativi del volumetto giustificano alcuni tagli, modifiche, alterazioni (in eccesso) e integrazioni del manoscritto di partenza, come evidenziato dal Silvestri¹⁰⁴⁹. D’altro canto, il prestigioso *cursus honorum* di Alessandro non faceva che aggiungere gloria alla casata d’appartenenza, illuminando nuovamente – benché di riflesso – il fratello Scipione, ancora vivente. Caduto nel 1706 prigioniero degli inglesi nella cittadina belga di Ramillies, dopo la pace di Utrecht del 1713 Alessandro era stato nominato governatore della provincia di Namur, carica che detenne fino al 1714, quando la città venne consegnata alle truppe imperiali; la vicinanza con Massimiliano II Wittelsbach, Elettore di Baviera è confermata anche dalla sosta di quest’ultimo – sotto lo

¹⁰⁴⁶ Non si dimentichi che una prima consacrazione letteraria era avvenuta con la pubblicazione a Venezia delle *Rime e prose del sig. marchese Scipione Maffei parte raccolte da vari libri, e parte non più stampate. Aggiunto anche un saggio di poesia latina dell'istesso autore* (Venezia, S. Coleti, 1719). Il frontespizio peraltro fu inciso dal conterraneo Alessandro Dalla Via.

¹⁰⁴⁷ Si veda l’autobiografia redatta dal Lorenzi, trascritta dall’esemplare della Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna da Andrea Tomezzoli. Cfr. *L’autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, in “Arte Veneta”, 48, 1996, pp. 127-135, p. 128: “[...] Si accomodò nella scuola del Bida. Nel giro di anni 4 superò tutti gli scolari che allora disegnavano in quella stanza [...]. In questi quattro e nelli antecedenti anni ebbe gran Genio alla Poesia; onde fu suo intrinseco amico il valoroso Filippo Rosa Morando, che inaspettata morte rapì”.

¹⁰⁴⁸ *Memorie del General Maffei nelle quali esatta descrizione di molte famose azioni militari de’ prossimi tempi viene a comprendersi*, Verona, J. Vallarsi, 1737, p. 6.

¹⁰⁴⁹ G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento. Scipione Maffei*, cit., pp. 49-50.

pseudonimo di conte Drausnitz – presso la residenza dei Maffei nel 1716¹⁰⁵⁰. Poco tempo dopo il generale veronese comandò il corpo bavarese nella vittoriosa battaglia di Belgrado contro i Turchi coordinata dal Principe Eugenio di Savoia, in seguito alla quale ricevette l'alto grado di tenente maresciallo. L'accuratezza editoriale delle sue *Memorie* spicca soprattutto dall'antiporta con ritratto, inciso da Zucchi su disegno di Pietro Antonio Rotari, uno degli artisti favoriti dal marchese (**fig. 458**). In realtà il trentenne pittore veronese tradusse graficamente il dipinto eseguito un ventennio innanzi circa dal francese Joseph Vivienne, adattandolo a una cornice ovale (**fig. 458/a**). Il grande olio su tela (cm 135 x 103), ancorabile al 1713 per ragioni stilistiche e di contenuto, era stato menzionato da Scipione anche nella *Verona Illustrata*, a commento della propria personale raccolta d'arte¹⁰⁵¹. Il quadro – rinvenuto in collezione privata a fine anni Ottanta e poi acquisito dal Museo di Castelveccchio – faceva da *pendant* a un altro ritratto il cui soggetto non viene però esplicitato né dal Maffei né dal Da Persico che ritornò sulla questione a distanza di un secolo, facendo presente lo spostamento di entrambe le opere nella villa di famiglia a Valeggio sul Mincio¹⁰⁵². Vivienne, formatosi alla scuola del Le Brun e portavoce di un gusto monumentale, fu pittore di corte presso il sovrano di Baviera Massimiliano Emanuele dove quasi certamente ebbe modo di conoscere Alessandro Maffei. Molto eloquente è inoltre il fatto che la cornice del ritratto del generale veronese sia pressoché identica a quella che abbraccia il dipinto raffigurante il fratello Scipione (oggi esposto al Museo Maffeiano, attribuito prima a Dioniso Nogari poi a Francesco Lorenzi), quasi a ribadire la volontà da parte dell'erudito di creare una sorta di ideale binomio tra le due esperienze di vita, ugualmente gloriose. Sembrerebbe essere proprio questa, peraltro, l'opera citata da Giambattista Da Persico nella villa di famiglia al confine col mantovano¹⁰⁵³. Oltre al contributo del Rotari, si fa presente che l'edizione vallarsiana vanta altre due vignette di tema bellico disegnate da Antonio Balestra, ad ornamento del frontespizio (**fig. 459**) e del proemio (**fig. 460**)¹⁰⁵⁴.

Nel novero dei contributi veronesi in versi o in prosa, originali o tradotti, vanno giocoforza ascritte anche le *Osservazioni Letterarie*, promosse e redatte dal marchese. Diverse

¹⁰⁵⁰ F. Trecio, *Relazione del passaggio per Verona del Serenissimo Principe Elettore di Baviera*, Verona, fratelli Merlo, 1716. Si veda anche G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., pp. 265-266.

¹⁰⁵¹ S. Maffei, *Verona illustrata*, cit., III, p. 254: "Due ritratti in grande fatti dal Vivien, rinomatissimo pittor di Parigi, possono in questa stanza esser con piacere osservati: la città, che si mostra in lontananza nel campo d'un di essi, figura Namur, dove il dipinto era allora Governatore".

¹⁰⁵² G.B. Da Persico, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, Verona, 1838, pp. 210-211: "I due ritratti del Vivien, pittore parigino, per chi ne chiedesse conto, e l'altro di Scipione Maffei, sono ora in Valeggio nella villa di questa famiglia". Marinelli suppone che l'altro dipinto ritraesse la moglie tedesca del generale oppure il defunto Elettore Massimiliano Emanuele (di cui Vivien eseguì numerose repliche). Si veda S. Marinelli, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, cit., pp. 53-54.

¹⁰⁵³ *Ibidem* e id., *Dionisio Nogari in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra, cit., p. 229 (per l'attribuzione a Nogari, basata sulla sigla D.N.). Si veda anche E.M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, cit., pp. 14-15; P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in L. Olivato, A. Zamperini (a cura di), *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, Rovereto, 2012, pp. 103-124, p. 123.

¹⁰⁵⁴ Le lastre compariranno in seguito rispettivamente nelle *Rime e Versi di poeti veronesi nella partenza di Sua Eccellenza il Signor Bertucci Dolfin Proveditor di Verona*, Verona, Merlo, 1754 e nel frontespizio dei quattro tomi con i *Componimenti teatrali del conte Tommaso Tommasini Soardi veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1791-1793.

per finalità, forma e contenuto dalle opere poc'anzi esaminate, esse fungono da interessante telaio "critico" e termometro culturale per la specifica situazione tipografica atesina. Nonostante l'ambizione rivelata nel titolo (proseguire cioè gli intenti del "Giornale de' Letterati d'Italia", le cui uscite dal 1724 erano però sempre meno costanti), nella dedica all'imperatore Carlo VI, conosciuto di persona durante il soggiorno a Vienna e scelto già nel '32 quale intestatario de *La fida Ninfa*, Scipione dichiara tuttavia che la portata dei testi discussi sarebbe stata di gran lunga ridimensionata rispetto alla precedente esperienza veneziana¹⁰⁵⁵. Il nuovo periodico ebbe infatti palese carattere personale e autoreferenziale: i sei tomi usciti tra il 1737 e il 1740 dalla Stamperia del Seminario – sotto la direzione del Vallarsi – presentano infatti affondi mirati alle pubblicazioni dello stesso Maffei o del suo allargato *entourage* e solo qualche eccezionale incursione esterna (si vedano i *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori stampati a Milano, la *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae martyris epitaphium* del Lupi stampata a Palermo, il *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* del Calepio stampato a Zurigo, l'*Opera Omnia* di S. Efren de Nisibis stampata a Roma, la *Nova plantarum genera iuxta* del Micheli stampata a Firenze, le *Lezioni sopra la Passione* dell'Averani stampate ad Urbino, ecc.). È evidente, del resto, come la scelta delle tematiche rispecchiasse gli eterogenei interessi dell'erudito, il cui slalom tra epigrafia, patristica, filologia e novità scientifiche è stato indagato in più punti del presente lavoro. La cadenza dei singoli tomi non rispettò i quattro mesi inizialmente promessi anche se venne comunque garantita una doppia uscita annuale, fatta eccezione per il primo e l'ultimo numero¹⁰⁵⁶. I piccoli volumi in dodicesimo presentano alcuni interessanti contributi incisorii, a partire dalla vignetta frontespiziale che ricalca le monete commemorative (tarì e carlino) coniate nella zecca napoletana attorno al 1716 in onore del Re di Napoli Carlo VI e del primogenito Leopoldo I, nato in quell'anno (**figg. 461-461/a**). Benché anonima, si suppone che il progetto della medaglia (o un esemplare della medaglia stessa) sia stato fornito dall'amico e corrispondente Daniele Bertoli, "disegnatore di Camera" a Vienna (per Giuseppe I e Carlo VI) nonché valido antiquario e *connoisseur*. Nell'agosto del 1737 gli scriveva infatti il veronese:

¹⁰⁵⁵ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' Letterati d'Italia. Sotto la protezione dell'Augustiss. Imperadore Carlo V*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737, p. XV-XVI: "Quanto al lavoro, che ora qui s'intraprende, vuolsi prima d'altro avvertire, come questo non sarà veramente un Giornale. Incombenza d'un vero Giornal d'Italia sarebbe di parlar d'ogni libro, almeno di qualche considerazione, che in tutta Italia si stampa. Ora in oggi la prodigiosa moltiplicazione delle stampe va inondando a segno, che non sarebbe quasi più possibile d'assumer così fatta impresa. Nostro pensiero è adunque, di ragionare ad arbitrio d'alcune poche opere solamente; né pure intendendo, che queste debbano riputarsi di tutte l'altre migliori, e che molte d'ugual valore non siano per rimanere innominate da noi: ma di quelle, o non ci saranno venuti a mano gli esemplari, o non avremo potuto aver luogo di favellarne ne' nostri piccoli volumetti, o non avremo avuto tempo né agio di leggerle, e di considerarle. [...] Queste nostre Osservazioni adunque serveranno in ogni tempo quel poco di merito, che potessero aver da principio, perché saranno libri, e trattati, non Avvisi, de' quali la novità solamente fa il pregio". Un sintetico, ma esaustivo approfondimento di contesto si trova in B. Crucitti Ullrich, *Le "Osservazioni Letterarie" di Scipione Maffei, o la continuazione del "Giornal di Venezia"*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996), a cura di G.P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 321-348.

¹⁰⁵⁶ Nel 1739, oltre ai tomi IV e V, Maffei congeda anche gli *Addenda prima al tomo IV*, con successiva *Giunta all'Addenda* (Verona, J. Vallarsi, 1739). Si veda in merito B. Crucitti Ullrich, *Le "Osservazioni Letterarie" di Scipione Maffei, o la continuazione del "Giornal di Venezia"*, cit., pp. 332-335.

Eccole il primo Tometto che mando a presentarle della mia Opera. La Medaglia la riconoscerà per la sua. Il rame grande è fatto in Parigi. Il ritratto è disegnato da un nostro bravo giovane¹⁰⁵⁷.

Rispetto agli originali in argento vengono semplificate le iscrizioni di accompagnamento del “diritto”, con i busti affiancati di Carlo VI laureato e la consorte Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel, volti a destra¹⁰⁵⁸. La dedica è inoltre accompagnata da una testata con blasone incisa dal Valesi e un’iniziale figurata raffigurante, forse, l’*Obbedienza*¹⁰⁵⁹. Tra i vari “articoli” del primo tomo – così come li definisce l’autore – spiccano le tavole collegate all’*Osservazione IX*, su *La Religion de Gentili nel morire ricavata da un basso rilievo antico che si conserva in Parigi*, stampata l’anno precedente presso la capitale francese (C. Osmont, 1736). Il breve testo è indirizzato al Cardinale de Polignac, collezionista d’antichità e potenziale referente di un ideale progetto museale che Scipione riteneva auspicabile nella città parigina, sul solco degli esempi torinese e veronese¹⁰⁶⁰. Il marmo in questione fu ritenuto d’età antica fino al XIX secolo, quando Ennio Quirino Visconti ventilò l’ipotesi – poi verificata – che si trattasse di una copia d’inizio Cinquecento¹⁰⁶¹. Nonostante tale preliminare errore di valutazione, l’interesse del marchese muoveva verso più approfondite analisi di carattere storico, sociale e antropologico al fine di argomentare le credenze dei pagani in relazione al trapasso dell’anima (da cui il titolo). Affidò al pittore lorenese Charles Joseph Natoire (1700-1777), già membro dell’*Académie de France à Rome* (dal ’23) e dell’*Académie royale de peinture et de sculpture* (dal ’30), il compito di disegnare il reperto, mentre l’intaglio venne assegnato al giovane Etienne Fessard (Parigi, 1714-1777). Quest’ultimo è ricordato dalla letteratura artistica come allievo del *peintre-graveur* Edme Jaurat (1688-1738), a sua volta discepolo del più famoso Bernard Picart (1673-1733). Egli venne presto promosso a “graveur du Roi” non solo per l’indiscussa abilità tecnica, ma anche in virtù della rete di conoscenze del suo maestro, che vantava, ad esempio, il ricco collezionista e tesoriere Pierre Crozat o, ancora, l’illustre famiglia Le Clerc, cui appartenne il

¹⁰⁵⁷ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 792 (lettera a D. Bertoli del 26 agosto 1737).

¹⁰⁵⁸ Il diritto presenta la dicitura CAROL. ET. E. ISAB. MPP. E, sotto, G. B. A, mentre il rovescio raffigura una donna recante a destra una lancia e a sinistra un bambino (la cosiddetta “Bellona”) circondata dalla legenda PROPAGO IMPERII che dà il nome al tipo numismatico. Cfr. G. Bovi, *Le monete Napoletane di Filippo V e di Carlo VI illustrate da documenti inediti*, in “Bollettino del Circolo Numismatico Napoletano”, XL, gennaio-dicembre 1955, pp. 8-29, pp. 21-22, figg. 7-8. Si veda anche P. Magliocca, *Maestri di Zecca, di Prova ed Incisori della Zecca Napoletana dal 1278 al 1734*, Formia 2013.

¹⁰⁵⁹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 443: “Donna scalza, e succinta, mostrando prontezza con un filatoio da lana in mano, qual si giri dall’una, e dall’altra banda, secondo ch’è mosso, come si deve mover l’obediente a’ cenni di chi comanda legittimamente”.

¹⁰⁶⁰ S. Maffei, *La religion de Gentili in Osservazioni Letterarie*, cit., I, pp. 222-244, pp. 240-242: “Ora V. Em. ben vede, che se si verrà in deliberazione di mettere ad effetto la unione, e collocazione delle Inscrizioni, e bassi rilievi antichi da me proposta, questo bel marmo vi dovrà tenere il primo luogo nel mezzo. Altro non manca a Parigi, per pienamente risplendere in ogni spezie di museo. [...] Il sol raccogliere ciò ch’è sparso, basta molte volte a formar tesoro. Tanti pezzi ho osservato qua e là in questa gran Metropoli, e tanto ve n’ha fuori in non molta distanza da essa, che messi insieme e disposti, nobile e sontuosa ne riuscirà la raccolta. [...] Finch’essi non sono incastrati, e in sicuro luogo raccolti, la lor durazione, e conservazione è sempre in pericolo. Quel portico, o sia galleria del Real Palazzo delle Tuilleries [...] par fatto a questo fine, tanto sarebbe opportuno”.

¹⁰⁶¹ E. Q. Visconti, *Notices des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques*, anno IX, 1803, p. 123. Il Visconti redasse le *Notices* dal 1800 al 1817. L’opinione venne in seguito ripresa da F. De Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties*, Parigi, 6 voll., 1841-1853 vol. II, 1841, pp. 770-771, fig. 154.

pittore-incisore Sébastien (1637-1714) del quale Jeaurat era peraltro divenuto cognato, sposando nel 1722 la sorella Marie Charlotte. La tavola (in *folio oblungo*), commissionata dal marchese di Verona, costituisce ad oggi una delle prime prove calcografiche documentate del Fessard¹⁰⁶² e l'inizio di una collaborazione duratura con lo stesso Natoire¹⁰⁶³. La lastra calcografica, completata dopo la partenza del Maffei da Parigi¹⁰⁶⁴, costituisce il perno attorno al quale ruota la dissertazione stessa (**figg. 464-464/a**). La seconda figura– anonima e raffigurante un corteo baccanale desunto da un altro rilievo del Louvre (**fig. 465**)¹⁰⁶⁵ – serve da confronto iconografico

¹⁰⁶² Tra il quarto e il quinto decennio del secolo Etienne partecipò all'illustrazione di alcune interessanti imprese editoriali come l'antologia *Melange curieux des meilleurs pieces attribuées a m. de Saint-Evremond* (2 voll., Paris, s.n.t., 1740), *Les memoires de la vie du comte D.* (2 voll., Paris, s.n.t., 1740) e le *Oeuvres de monsieur de Saint-Evremond* (6 voll., Paris, s.n.t. 1740), trasponendo su rame le invenzioni del Picart. A queste s'aggiunga l'antiporta al primo volume dell'*Histoire generale d'Espagne, traduite de l'espagnol* (Paris, C. Osmont, J. Clousiers, L. E. Ganeau, 1742) e il ritratto dell'autore (a lui personalmente noto) in apertura alle *Oeuvres de monsieur de Fontenelle* (Paris, M. Brunet, 1742). Seguono il *De vita excellentium imperatorum* di Cornelio Nepote (Paris, F. Simon, 1745), le *Memoires de Maximilien de Bethune, duc de Sully* (3 voll., London [ma Paris], 1747), *Les infortunés amours de Cominge* (Paris, P. N. Delormel, 1752) ove collabora, rispettivamente con Charles Nicolas Cochin il giovane (1715-1790), François Gravelot (1699-1773) e Jacques de Sève (attivo tra il 1742 e il 1788). Dal 1753 fu aggregato all'Accademia reale di Francia, intensificando l'attività incisoria anche in qualità di *peintre-graveur* soprattutto per i tipografi/editori Fournier e Delatour. Non fu estraneo nemmeno agli ambienti parmensi ove, secondo il Gori Gandellini, partecipò alle iniziative della Biblioteca e dell'Accademia; lo testimonierebbe – pur in modo tangenziale – il rame inserito nel *Canto* del Frugoni (Parma, stamperia Monti, 1765), realizzato nel '61. Tra le ultime prove meritano di essere infine citati i sei volumi in ottavo delle *Fables choisies* di La Fontaine (Parigi, 1765 - 1775) interamente incisi dal Fessard (nel frontespizio definito “*Graveur Ordinaire du Cabinet du Roy et de l'Académie de Parme*”) a partire dai disegni di vari artisti (Bardin, Bidault, Caresme, Desrais, Houël, Kobell, Leclerc, Leprince, Louthembourg, Meyer, Monnet) per un totale di settecentoventitre immagini, tra tavole a piena pagina, vignette e *culs-de-lampe*, che rappresentano al meglio lo stile di secondo Settecento, inclinato a una narrazione bucolica, talvolta contenuta entro cornici lineari, talvolta libera di “diffondersi” nella pagina dando risalto allo spazio bianco. Per una ricostruzione biografica: G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli'intagliatori*, cit., vol. II, p. 19; J. Strutt, *A biographical dictionary*, cit., vol. I, p. 293; M. Huber, C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, cit., vol. VIII, 1804, p. 145; P.F. Basan e H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, cit., vol. I, p. 213; L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, cit., vol. IX, 1811, pp. 301-302; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. I, pp. 404-405; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. VIII, 1821, p. 261; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Kunstler-Lexicon*, cit., vol. IV, 1837, pp. 303-304; R. Portalis, H. Beraldi, *Les Graveurs du dix-huitieme siècle*, 3 voll., Paris, 1880-1882, vol. II, 1881, pp. 129-151; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. I, 1956, pp. 225-226; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintre, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, cit., vol. III, 1950, p. 735; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p.147; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, cit., p. 203; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., XI, p. 504. Si veda anche K. Pomian, *Maffei e Caylus in Nuovi studi maffeiiani. Atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, cit., pp. 187-206, ripreso anche in id., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., pp. 223-243

¹⁰⁶³ Ticozzi afferma che la collaborazione col Natoire si estese in seguito anche alle sedici stampe tratte dalla cosiddetta “chiesa dei trovatelli” (p. 67), da riconoscersi verosimilmente in Saint-Jean le Rond, costruita a partire dal 1747. Fu forse proprio il pittore lorenese a fungere da tramite per la diffusione delle opere di Correggio e Tiziano, re-incise dal nostro insieme ad altri “classici” francesi (Watteau, Poussin, van Loo, Boucher ...) e olandesi (Rubens, Rembrandt ...). Cfr. S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, cit., vol. II, p. 67.

¹⁰⁶⁴ S. Maffei, *La religion de Gentili* in *Osservazioni Letterarie*, cit., pp. 223-224: “Non sovvenendomi che sia stato mai pubblicato, e parendomi degno d'esserne sopra quanti se n'abbiano di tal genere, ne ho subito sotto gli occhi miei fatto ricavar con diligenza il disegno: in che si è portato molto bene il Signor Natoire, che tanto si distingue nella Pittura, e che più altre nobili anticaglie disegnò già bravamente in Roma. [...] L'intagliatore non può compire avanti la mia partenza il suo lavoro: lascio però raccomandato ad alcuni dotti amici, compito che sia, e stampato, di presentarlo a V. Em.[Carlo Emanuele III] in mio nome”.

¹⁰⁶⁵ *Ivi*, pp. 238-239: “Vedesi l'uno e l'altro strumento nell'Arco di Costantino; per altro l'incontrargli unitamente è assai raro, come all'incontro frequente è l'avvenirsi in quelli, che da' Baccanti si usavano nelle lor feste, e nelle loro pompe. Bel saggio si ha di questi in un pezzo di basso rilievo, che ho ritrovato nell'istesso luogo, e che ho pur dato a intagliare”. L'autore non specifica gli autori del rame, ma dal confronto del *ductus* incisoria si può ipotizzare siano gli stessi dell'altra tavola: Natoire e Fessard.

alla prima (utilizzata un decennio più nel *Museum Veronense*). Tra le illustrazioni del tomo I delle *Osservazioni* va annoverato anche il ritratto di Alessandro Maffei discusso poc'anzi, posto a ornamento dell'“Articolo XI” sulle *Memorie del General Maffei*. Il passaggio di rami da un'edizione all'altra, unitamente all'operazione di auto-promozione pubblicitaria, spiega e conferma dunque il ruolo coordinatore (e accentratore) dell'erudito atesino, che non perde occasione, viceversa, di denigrare i propri oppositori, Giusto Fontanini *in primis*¹⁰⁶⁶.

Il secondo tomo (1738) è accompagnato da due grandi tavole ripiegate, raffiguranti rispettivamente l'interno e l'esterno della Tazza Farnese (figg. 466-467). Realizzato verosimilmente tra il II e il I sec a. C. da un artigiano di scuola alessandrina, l'antica *phiale* in agata sardonica era entrato nell'omonima collezione in seguito al secondo matrimonio di Margherita d'Austria – vedova di Alessandro de' Medici – con Ottavio Farnese nel 1537. Nel 1732 secolo il giovanissimo proprietario della raccolta, Don Carlos di Borbone (1716-1788), figlio di Elisabetta Farnese e nuovo membro della corte parmense, fece predisporre al *peintre-graveur* Rocco Pozzi (Roma, 1700 ca. - Napoli [?], 1780 ca.) un disegno, poi tradotto da Carlo Gregori (Lucca, 1702 - Firenze, 1759). Pozzi era allora operativo soprattutto per l'editoria romana, pur con alcune puntuali incursioni in area patavina e veneziana¹⁰⁶⁷; Gregori sviluppò invece la propria carriera tra Firenze e Roma, dove conobbe il suo collega, affiancandolo in più d'un'occasione¹⁰⁶⁸: parteciparono infatti entrambi all'allestimento degli *Hesperii et Phosphori* del

¹⁰⁶⁶ S. Maffei, *Della Eloquenza Italiana di Monsignor Giusto Fontanini Libri tre*, in *Osservazioni Letterarie*, cit., II, 1738, pp. 99-298. Disseminate critiche nei confronti di Lodovico Muratori, Anton Francesco Gori, Louis Bourguet, Girolamo Tartarotti si riscontrano rispettivamente nei commenti ai *Rerum Italicorum Scriptores* (in *Osservazioni Letterarie*, I, 1737, pp. 79-120) e al *Museum Etruscum, Saggi di Dissertazioni dell'Accademia Etrusca I e II* (in *Osservazioni Letterarie*, cit., IV, 1739, pp. 150-187, pp. 188-207, pp. 208-243).

¹⁰⁶⁷ Si veda ad esempio il quarto tomo del *Vetus Latium profanum et sacrum* del Corradini (Padova, G. Comino, 1727) i cui volumi I-II e VIII-X vengono pubblicati nell'Urbe, rispettivamente presso la tipografia di Francesco Gonzaga e di Giovanni Battista Bernabò e Giuseppe Lazzarini. A Venezia partecipa all'edizione de *Il falconiere* di Jacques Auguste de Thou (G.B. Albrizzi, 1735), fornendo il ritratto del dedicatario cardinale Beauveau, inciso a Roma su disegno di Antonio David. Non si manchi inoltre di notare come in quello stesso 1735 Rocco Pozzi firmasse il frontespizio della *Descrizione delle feste celebrate dalla fedelissima città di Napoli per lo glorioso ritorno della impresa di Sicilia della sacra maestà di Carlo di Borbone re di Napoli, Sicilia, Gerisalemme* (Napoli, F. Mosca, 1735).

¹⁰⁶⁸ Nato a Lucca (non a Firenze come indicato da Gori Gandellini e Bryan, né a Milano come vorrebbe il Basan) Carlo Bartolomeo Gregori diventa uno degli intagliatori più richiesti del Granducato di Toscana, declinando la tecnica del bulino soprattutto alla riproduzione di opere d'arte. La buona disinvoltura col *medium* calcografico si deve a una formazione iniziale presso la bottega fiorentina dell'orafo Giacinto Tofani, cui si aggiunse l'assidua frequentazione di Domenico Tempesti (Firenze, 1652-1718), maestro incisore delle Gallerie di Cosimo III. L'abilità calligrafica deriverebbe invece, secondo il Gabburri, dal magistero dei pittori Giovanni Antonio Pucci e Tommaso Redi. Al 1726 circa va ancorato il suo trasferimento a Roma, dove inizia a collaborare con alcuni tipografi, come Giovanni Maria Salvioni (per il quale realizza il piccolo rame con l'allegoria della Sapienza, destinato a ornare numerosi frontespizi) e Rocco Bernabò. Sull'iter professionale del Gregori si vedano: A *Notizie di Carlo Gregori lucchese incisore in rame e maestro di tale scienza nella Galleria Reale di Firenze*, scritta da Antonio Cambiagi, ms., [1764], Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. II.I.438; G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, cit., vol. II, pp. 104-109; J. Strutt, *A biographical dictionary*, cit., vol. I, 1785, p. 350; P.F. Basan e H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, cit., vol. I, 1809, p. 252; L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, cit., vol. X, 1812, pp. 216-218; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. I, p. 500; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata*, cit., vol. X, 1822, p. 176; L. Malaspina di Sannazaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, cit., vol. II, p. 378; S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, cit., vol. II, 1831, p. 215; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. V, 1837, pp. 354-355; G. Bottari, L. Crespi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, 7 voll., Roma, 1754-1773, vol. II, 1757, pp. 207-212, 267-295 e 1764 e vol. IV, 1764 pp.

Bianchini (Roma, G.M. Salvioni, 1728) e del *Museum Florentinum* di Gabburri e Gori (12 voll., Firenze, M. Nestenus, F. Moucke, 1731-1766)¹⁰⁶⁹. Nel '36 il Gregori fu chiamato a Venezia dall'Albrizzi per riprodurre un disegno di Piazzetta destinato alle *Oeuvres de messire Jacques Benigne Bossuet* (10 voll., Argentina [ma Venezia], G. B. Albrizzi, 1736-1737). La sua fama in laguna era dunque già consolidata, come testimoniano alcune corrispondenze epistolari tra eruditi/collezionisti toscani (su cui spicca Anton Francesco Gori) e veneziani (i cugini Zanetti, ad esempio)¹⁰⁷⁰. Ne contraddistinguevano lo stile i passaggi chiaroscurali accentuati, animati da un *ductus* talvolta tremolante, “in netta controtendenza rispetto ai canoni dell'incisione di traduzione che aveva, nel tratto a bulino forte e deciso, il suo punto di forza”¹⁰⁷¹. Forse fu proprio in relazione alla grande impresa albrizziana che Maffei ebbe modo di apprezzare da vicino le abilità tecniche del Gregori, tanto da voler imprimere nuovamente il rame del '32.

Il terzo volume presenta due tavole intagliate *ad hoc*, a complemento dell'*Elogio del Sig. Abate Filippo Juvara Architetto*¹⁰⁷²: si tratta della pianta e dell'alzato della Basilica di Superga, costruita nel 1705 dal messinese Juvara per volontà di Vittorio Amedeo II, quale *ex voto* alla Vergine per il cessato assedio delle truppe francesi. Come spiega Maffei, “il bel disegno è fatto architettonicamente in misura dal Sig. Ignazio Agliaudo Architetto di Torino, che fu scolaro dell'istesso D. Filippo. Il perfetto intaglio è del Sig. Francesco Zucchi di Venezia”¹⁰⁷³ (fig. 468). La planimetria spetta invece ad Alessandro Pompei, fedele collaboratore del marchese anche

158-167; M. Huber, C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, cit., vol. IV, 1800, p. 148; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, cit., vol. I, 1856, p. 317; G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, cit., p. 78; P. A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, cit., vol. II, p. 531; M. Lanckorońska, *Die Venezianische Buchgraphik des XVIII*, cit., p. 33 n. 43; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, cit., p. 68; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. VI, 1974, p. 163; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 171; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, cit., p. 250; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, cit., vol. XIV, p. 577; N. Iodice, *Carlo Gregori, incisore di traduzione*, in “Grafica d'arte”, a. XI, 2000, 43, pp. 30-36, id. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, 2002, pp. 78-81.

¹⁰⁶⁹ La monumentale iniziativa raccoglie una selezione delle migliori opere d'arte delle collezioni medicee, dalla glittica alla scultura, dalla numismatica alla pittura; a tale scopo il Gregori non si limitò alla sola esecuzione delle matrici (da disegni del Campiglia), ma svolse anche un ruolo coordinatore nei confronti degli altri incisori coinvolti (tra cui Vincenzo Franceschini). In questo stesso periodo, assieme al Campiglia e al Masucci, è chiamato ad allestire le illustrazioni per il *Vocabolario della Crusca* (6 voll., Firenze, D. M. Manni, 1729-1738). Alla fine del quarto decennio intensifica la propria ascesa professionale grazie alla partecipazione al *Museum Etruscum* (Firenze, Albizzini, 1737-1743) e alla fitta rete di personali conoscenze nel settore, come quella col citato Campiglia (dal '38 Soprintendente della Calcografia camerale) che lo chiamerà a collaborare con l'istituzione pontificia, con il marchese Andrea Gerini (che non esiterà a coinvolgerlo per la realizzazione di un “album” di vedute fiorentine) e con l'erudito Giovanni Giacomo Bottari, già committente del *Vocabolario* crusciano, nominato custode della Biblioteca Vaticana nel '39 e intenzionato a ripercorrere la scia del *Museum Florentinum* applicata alle collezioni capitoline (i tre volumi da lui curati escono tra il 1741 e il 1755 per i torchi della Calcografia camerale, a Roma).

¹⁰⁷⁰ A. Sacconi, *I cugini Zanetti e il “Delle Antiche statue...”*: nascita e diffusione di un'opera, in *Venezia e l'archeologia*, Atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. Fano Santi, Venezia, 1996, pp. 163-172, p. 172 (lettera dell'8 agosto 1740 a A. F. Gori): “Ora sto disegnando per il Sig. Gregori, ch'io distintamente riverisco unitame. a mio cugino Alessandro q. Girolamo; ma siccome io stimo questo valoroso artefice sopra tutti gli altri a me noti”. Sull'argomento si veda anche V. Bortoluzzi, *Anton Maria Zanetti e il ruolo di promotore della cultura artistica del suo tempo. I carteggi con l'élite fiorentina*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore M. C. Piva, a.a. 2013-2014; per un profilo dell'incisore si rimanda a N. Iodice, *Carlo Gregori, incisore di traduzione*, in “Grafica d'arte”, XI, 2000, 43, pp. 30-36; id. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, 2002, ad vocem, pp. 78-81.

¹⁰⁷¹ N. Iodice, *Carlo Gregori, incisore di traduzione*, p. 31.

¹⁰⁷² *Osservazioni Letterarie*, cit., III, 1738, pp. 193-204.

¹⁰⁷³ *Ivi*, p. 204.

durante la sua assenza dalla città atesina (**fig. 469**). Proprio a quest'ultimo Scipione dedica l'“articolo VII” (*Li cinque Ordini [...] di Michel Sanmicheli*) a corredo del quale fa inserire una tavola riassuntiva non presente nell'originale edizione vallarsiana del '35 bensì allestita *ad hoc* per fini didascalici¹⁰⁷⁴.

Il quarto tomo, uscito nel 1739, annovera all'interno la riproduzione della *Gemma Augustea*, quasi a fare da *pendant* con la *Tazza Farnese* di due anni prima; diversamente da quest'ultima, il cui studio e la cui immagine incisa risultavano allora pressoché inedite, la notorietà del cammeo di Vienna era già supportata da numerosi saggi illustrati, come, ad esempio il *De re vestiaria veterum* di Albert Rubens (Anversa, Officina Plantiniana, 1665) dove peraltro risulta erroneamente in controparte rispetto all'originale (**figg. 470-470/a**). Anche per questo Maffei insiste sulla superiorità della tavola allestita da Daniel Bertoli e Francesco Zucchi:

Della presente francamente asserir possiamo, che chi non l'ha veduta disegnata come si vede qui, non può dire d'averla veramente veduta. Il Sig. Daniele Bertoli, che suole superar gli altri ne' suoi disegni, ha con questo superato se stesso. Ne fece egli dono al suo caro amico il Sig. Francesco Riva Segretario del Serenissimo Duca di Modona, per cui cortesia si è ottenuto di poterlo far nobilmente intagliare dalla perita mano del Sig. Francesco Zucchi¹⁰⁷⁵.

A testimonianza delle prime fasi di commissione della lastra disponiamo anche dell'originale lettera indirizzata al pittore friulano di stanza a Vienna, conservata presso la Biblioteca Estense di Modena. Scriveva il Maffei:

Ora io intendo di voler onorare questa mia Opera con qualche sua illustre fatica, poiché in ogni Tomo vi sarà qualche cosa di scelto in questo genere, e assai più che non è nel primo. Le esibizioni e la promessa che per sua bontà ella ha voluto farmi, la costituiscono in certo modo in debito. Ma perché io so quanto le sue occupazioni le sieno d'impedimento, ho pensato un modo per il quale possa favorirmi senza nissun'incomodo suo. Ella ha già fatto il bel disegno del gran Cameo di S. M. che mi fu gentilmente fatto vedere dal Sig. Riva. Io la prego però di questo solo, che basta per cento. Ella può mandarmelo condizionato in modo che non patisca e non discapiti punto punto. Io lo rimanderò nello stesso modo, e sarà conservato senza un neo. Ma si può anche far così. Se lo ritenga a Vienna e lo faccia intagliare sotto gli occhi suoi dall'intagliatore più eccellente. Il prezzo lo accordi lei, ed io le farò tenere il danaro anticipatamente. Il Sig.^r Riva, che è suo vero amico, deve ancora essere interessato nella sua gloria, per la quale è necessario che questa sua bella fatica si renda nota al Mondo, e resti perpetuata nelle stampe. Sarebbe peccato che rimanesse perduta e incognita in un privato disegno. L'intagliarlo non farà perder niente all'original disegno stesso, potendosi far lavorare sotto gli occhi propri.¹⁰⁷⁶

Nonostante la possibilità di far incidere il proprio disegno direttamente a Vienna da un artista di fiducia (e a spese del Maffei), il Bertoli preferì dunque inviare a Verona il progetto grafico lasciando al destinatario la scelta dell'intagliatore; scelta che ricadde, ovviamente, sull'esperto Francesco Zucchi¹⁰⁷⁷. Come si è anticipato, a distanza di anni il marchese non perderà occasione

¹⁰⁷⁴ La presenza di questa tavola è limitata a un certo numero di esemplari, gli stessi che presentano la pianta della Basilica di Superga per mano del Pompei e non della coppia Agliaudo-Zucchi; questo fatto comproverebbe l'idea di una co-esistenza di due varianti del volume.

¹⁰⁷⁵ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., IV, 1739, p. 378.

¹⁰⁷⁶ Id., *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, p. 792 (lettera a D. Bertoli del 26 agosto 1737).

¹⁰⁷⁷ Vale la pena riportare uno stralcio della corrispondenza epistolare con Muratori in merito al disegno del Bertoli e alla scelta dello Zucchi quale suo traduttore. Cfr. *Ivi*, pp. 820-821 (lettera a L. A. Muratori del 28 gennaio 1738): “Il gran Cameo dell'Imp. è stato stampato più volte, ma sempre disegnato male, e intagliato peggio. Il Bertoli disegnatore eccellente ch'è a Vienna al servizio, ne ha fatto un disegno giusto, e bellissimo, e l'ha donato al Sig.

di esibire nuovamente il rame nel *Museum Veronense, opus magna* cui fu riservata maggiore diffusione, dentro e fuori dalle mura scaligere.

Nei due ultimi volumi sono presenti solamente illustrazioni di carattere didascalico, per lo più anonime, affini per stile e contenuto alle vignette dei cataloghi collezionistici¹⁰⁷⁸. Va menzionato tuttavia il rame a corredo dell'“Articolo XI” sul *Palazzo de' Cesari* del Bianchini con la ricostruzione dell'alzato delle Terme annesse alla residenza imperiale del Palatino, scoperte nel 1721 e un decennio dopo già parzialmente distrutte (**fig. 471**)¹⁰⁷⁹. Riporta il Maffei come la scoperta fosse allora stata accompagnata da veloci schizzi realizzati *de visu*, inseriti dal Montfaucon nel terzo tomo del suo *Supplement au Livre de l'antiquité expliquée et représentée en figures* (5 voll., Parigi, P. F. Giffart, 1724)¹⁰⁸⁰. Delle considerazioni del Bianchini, invece, nulla purtroppo rimane, fatta eccezione per un nuovo e migliore studio grafico da parte di un “bravo Professore, il qual ritrasse [...] in carta ogni cosa con assai maggior correzione, e singolarmente la Pianta generale, qual si lamenta il P. Monfaucon di non aver potuto avere, e che da niuno finora si era veduta”¹⁰⁸¹. Sull'identità del disegnatore – siglato in calce *IFS* – non si riscontrano purtroppo altri indizi all'interno del testo; l'autore ricorda come avesse presentato l'anno innanzi (1739) i propri bozzetti “colorati secondo i marmi, e con somma diligenza condotti, a quel Real Principe, il quale ha illustrate con la sua lunga dimora varie parti d'Italia, e il quale come d'ogni cosa, così dell'Architettura ha intelligenza maravigliosa, e gusto finissimo”¹⁰⁸². Il Real Principe cui si fa riferimento è il già citato Federico Cristiano di Sassonia che, per tramite del conte di Wackerbarth-Salmour, *Grand Maître* della corte di Dresda e ben inserito anche nel mondo accademico italiano, fornì al marchese il prezioso disegno, da stamparsi – per così dire – “in anteprima”¹⁰⁸³. È difficile ricostruire con certezza la fortuna di questa autonoma – e per certi versi autobiografica – esperienza giornalistica del Maffei che risulta priva di liste di sottoscrizione, utili a definire le preliminari linee distributive. A tal proposito Bianca Crucitti Ullrich ha evidenziato la quasi totale assenza delle *Osservazioni* nel

Riva, che ha servito con molta lode S.A.S. a Vienna per assai tempo, e che ora si trova a Modena. [...] Ora vi prego adunque di procurarmi questo consenso, premendomi di far vedere, che le antichità disegnate da Italiani fanno un poco migliore figura delle disegnate da Oltramontani. [...] Gli do parola, che il disegno non patirà punto per niun conto. Lo farò intagliare al Zucchi di Venezia che mi rende sempre i disegni intatti, come se venissero dalla mano del pittore”.

¹⁰⁷⁸ I volumi V e VI ospitano, in particolare, l'articolata dissertazione *Della nazione etrusca*, basata sul testo di Thomas Dempster: *De etruscia regali libri septem* (Firenze, Stamperia reale, 1723-1726). Le tavole afferiscono a monete ed iscrizioni in lingua etrusca.

¹⁰⁷⁹ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., VI, 1740, p. 405: “La maggiore, e più bella scoperta, che avvenisse di fare scavando nel Palatino, fu quando nel 1721 si ritrovò un superbo Bagno, qual si può credere fosse il più nobile di tutto il Palagio imperiale. Quella incomparabil reliquia dell'antica magnificenza fu ben tosto barbaramente disfatta, e distrutta per l'ordine infausto d'un Ministro, e con dispiacer grandissimo del Ser. Duca, e di tutta Roma, quando venne poco dopo a sapersi. Unicamente tre camerini si son conservati sotto terra, ch'erano prossimi al Bagno, i soffitti de' quali con pitture eccellenti, e spartimenti di stucco bellissimi”.

¹⁰⁸⁰ B. de Montfaucon, *Tome troisième. Qui comprend les habits et les usages de la vie*, Parigi, 1724, tavola LIX.

¹⁰⁸¹ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., VI, 1740, p. 406.

¹⁰⁸² *Ibidem*. Non occorre in aiuto il Nagler, che nel *Die Monogrammisten* (vol. III, 1863, p. 928) pure contempla la sigla IFS, ancorandola però al XVII secolo.

¹⁰⁸³ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., VI, 1740, p. 407. Sulla figura del conte di Wackerbarth si veda il già citato saggio di W. Fastenrath Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, cit., pp. 16-17.

mercato milanese, forse conseguenza della prolungata e altalenante polemica col Muratori, autore sostenuto dall'Accademia Palatina (e dalla sua Tipografia)¹⁰⁸⁴. Non a caso, tra la fine degli anni trenta e i primi quaranta l'erudito atesino confessava di avvertire “una spezie di congiura”¹⁰⁸⁵ ordita ai suoi danni, alla quale reagì stringendo la morsa del giudizio critico, atteggiamento che gli valse lo spiacevole epiteto di “Tiranno delle Lettere”¹⁰⁸⁶.

2.2.3.1 Il palco e il testo: le illustrazioni di ambito teatrale

Sarebbe desiderabile in Italia, che migliori ingegni
allo studio si dessero del Teatro e [...] la buona
Tragedia, e la Commedia ancora vi fosse per lor
ricondotta; onde si potesse far vedere agli stranieri,
Che l'antico valore
Ne gl'Italici cor non è ancor morto.

(F. Rosa Morando, *Medo. Tragedia*)

Vi è un luogo in cui scrittura, comunicazione per immagini e dinamica scenica sembrano confluire naturalmente: si tratta della letteratura teatrale, genere entro cui vanno ascritti sia i libretti d'opera d'accompagnamento allo spettacolo in corso, sia la produzione drammatica fine a sé stessa, slegata cioè da funzioni pratiche. Per distinguere le due categorie appare talvolta discriminante il formato del volume, piccolo e maneggevole nel primo caso, più corposo e strutturato nel secondo. L'inevitabile cortocircuito tra testo e palco permette a entrambi uno stimolante sconfinamento: il libro “esce” infatti dalla bidimensionalità delle pagine che lo

¹⁰⁸⁴ L'origine degli screzi fra i due eruditi si ancora al 1727 quando, accennando ai *Rerum Italicorum Scriptores* del modenese nell'appendice all'*Istoria Diplomatica*, il marchese ne omise volutamente il nome, sminuendone così il lavoro. Ciò generò un rimpallo di polemiche (rivestite spesso da toni diplomatici) legate ora allo scambio (o meglio, al mancato scambio) di documenti antichi, ora a discordanze interpretative o “scavalcamenti di campo”, ora a vicinanze nei confronti di nemici (come nel caso del rapporto Muratori-Muselli o Muratori-Tartarotti). B. Crucitti Ullrich, *Le “Osservazioni Letterarie” di Scipione Maffei o la continuazione del “Giornale di Venezia”*, cit., pp. 330-331. Sulle polemiche tra i due eruditi si veda anche G. P. Romagnani, *Il “tiranno delle lettere”. Scipione Maffei nel giudizio dei contemporanei*, in *ivi*, pp. 259-294 e G. P. Marchi, *Un confronto ineludibile: Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori*, in *ivi*, pp. 363-398. Si veda anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, pp. 117-121.

¹⁰⁸⁵ S. Maffei, *Osservazioni Letterarie*, cit., IV, 1739, p. 142

¹⁰⁸⁶ L'utilizzo del dispregiativo appare condiviso dagli eruditi contemporanei con cui il veronese si scontrò come, ad esempio, Girolamo Tartarotti, molte delle cui lettere sono oggi custodite presso la Biblioteca Estense di Modena (*Archivio Soli-Muratori*, filza 80, fasc. 18). Lo scrittore roveretano sottolinea più volte il carattere “dittatoriale” del comportamento maffeiano; si veda la lettera n. 31 a L. A. Muratori del 16 dicembre 1741 (“[...] il Tiranno delle Lettere tiene tutti in gran suggestione, onde non so quello, mi riuscirà di fare”) o la n. 45 del 25 agosto 1742 (“Quella Lettera scritta dagli Elisj da Mons. Fontanini, contra il Tiranno delle Lettere, è ancora da stamparsi, per maneggio dello stesso Tiranno, il quale dappertutto intorbida la stampa”). Si confronti anche L. A. Muratori, *Epistolario*, cit., vol. IX, p. 3867 (lettera a L. Guazzesi del 19 marzo 1739): “Ma è strana la sua prefazione; in cui dice fatta una congiura contra di lui. Dov'è mai questa? Se seguita così, si guardi, che sarà chiamato tiranno nella repubblica letteraria”. Com'è noto la posizione del modenese arriva ad addolcirsi in punto di morte, quando in risposta a una lettera conciliante dello stesso Maffei, risponde: “Di miglior guscio siete voi che io; per me poco importa che la finisca in breve. Prego Dio che conservi voi, perché voi siete il campione più vigoroso e coraggioso della letteratura in Italia” (in L. A. Muratori, *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, 2 voll., Milano-Napoli, 1964, vol. II, p. 2014). Per un approfondimento di contesto si rimanda a G.P. Romagnani, *Girolamo Tartarotti, Lodovico Antonio Muratori e il “tiranno delle Lettere”*, in “Accademia Roveretana degli Agiati”, cit., pp. 153-186.

compongono e vince la partita sulla scena; il teatro invece, tramite le forme e i contenuti del libro, acquista piena dignità letteraria. A mediare il “salto” occorsero *ab origine* proprio le illustrazioni cartacee, ideale ponte fra i due diversi codici – talvolta conflittuali – della parola recitata e della parola scritta (ovvero stampata). I primi fenomeni di interferenza andrebbero forse cercati sul terreno delle favole pastorali, ove l’elegante “*mix*” di elementi rusticali e aulici conobbero sin dalla fine del XVI secolo un’amplificazione visiva nelle tavole e nelle vignette incise (in principio su legno, poi su rame) cui era affidato il compito di esplicitare dettagli anche non descritti ma ugualmente interessanti per il lettore, dai costumi ai gesti, dalla caratterizzazione fisiognomica alle “esplorazioni” ambientali¹⁰⁸⁷. La convenzione editoriale prevedeva di “fissare” attraverso il disegno uno o più momenti significativi di ciascun atto, in modo tale da richiamarne il sunto compositivo o l’*acmé* narrativa a un solo, attento sguardo. Lo si è visto bene nell’edizione tumermaniana del Guarini (1736-37) poc’anzi discussa.

Beninteso, la vitalità librettistico-artistica che contraddistingueva i teatri pubblici veneziani già dal quarto decennio del Seicento non fu mai raggiunta dalla città scaligera. Le ridotte possibilità economiche del Teatro dei Temperati, dal 1688 allocato al secondo piano del Palazzo dei Tribunali in Piazza dei Signori, non erano infatti nemmeno equiparabili a quelle delle famiglie Tron, Grimani, Vendramin ... che generosamente finanziavano, in laguna, i tanto attesi spettacoli melodrammatici delle stagioni autunnali e carnevalesche¹⁰⁸⁸. Il salone adibito alle rappresentazioni possedeva infatti poco più di un centinaio di palchetti e una modesta disponibilità di apparati scenici (una sala regia, un cortile, un giardino, un bosco, un gabinetto, una prigione), sufficienti a garantire una minima varietà di spettacoli almeno fino al 1715, quando il Senato Veneto – su istanza del capitano Marco Antonio Querini – ne autorizzò lo scioglimento¹⁰⁸⁹. Sino a quella data i registri del Comune riportano una regolare donazione di dieci ducati annui agli impresari delle opere, tra cui va annoverato anche il pittore Santo Prunato, proprietario nel 1697 di una parte delle scene, degli attrezzi e dei palchetti. Egli stesso lavorò come scenografo, talvolta accanto ai padovani Antonio e Andrea Zanoni e al parmense Pietro Abbati, allievo di Ferdinando Bibiena¹⁰⁹⁰. Nonostante tali stimabili contributi e i circa sessanta

¹⁰⁸⁷ Un ricco approfondimento visivo si ha in L. Riccò, *L’arcadia «in mano». Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, cit.

¹⁰⁸⁸ Un’attenta ed esaustiva panoramica sul mondo teatrale e sui prolifici rapporti con pittori ed incisori si trova in S. Bracca, *L’occhio e l’orecchio*, cit. (con bibliografia precedente). Sulle vicissitudini del Teatro dei Temperati, la cui storia si sviluppa in due “tempi” (tra il 1665 e il 1687 a palazzo Branda in S. Eufemia e dal 1688 nel salone del palazzo del Capitano, sopra la Cancelleria prefettizia) si veda P. Rigoli, *L’architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L’architettura a Verona*, cit., II, pp. 5-86, pp. 59-60; id. *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, in “Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, vol. XXXI (CLVI), 1979-80, pp. 215-237, con particolare attenzione alle pp. 219-233.

¹⁰⁸⁹ T. Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, 1949, p. 18; V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, in “Atti dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere”, s. V, v. I (CI), 1924, pp. 77-91; P. Rigoli, *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, in “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXXIII (CLVIII), 1981-1982, pp. 239-285, p. 266.

¹⁰⁹⁰ Il Prunato si era infatti messo in società con gli altri pittori (meno noti) Giovanni Tranquillino, Bortolamio Zoccolotto Ottavio Zucco per la gestione e il finanziamento del Teatro dei Temperati. P. Rigoli, *L’architettura*

testi segnalati da Paolo Rigoli per il periodo compreso tra il 1688 e la chiusura del '15, nella seconda metà del XVII fino ai primi anni del XVIII secolo le iniziative di tipo imprenditoriale a Verona mancavano tuttavia di costanza e sistematicità, oltre ad essere di gran lunga meno sfarzose rispetto all'esempio marciano¹⁰⁹¹. Lo dimostra l'aspetto dimesso dei libretti di accompagnamento alle opere messe in scena¹⁰⁹². Come se non bastasse, le pochissime tavole riscontrate – per lo più anonime – non risultano essere produzioni autoctone bensì ristampe di precedenti illustrazioni lagunari. È il caso, ad esempio, de *Gli scherzi di Fortuna, drama per musica [...] rappresentato in Verona l'anno 1665*, una delle prime opere portate in scena dai Temperati (verosimilmente nel teatrino di S. Eufemia) per la quale il tipografo Domenico Rossi mutua testo e antiporta dal precedente lagunare allestito al Grimani (F. Nicolini, 1662) (**fig. 472**)¹⁰⁹³. Più complesso e lacunoso d'informazioni appare invece *La Cidippe Intermedio*

effimera: feste, teatri, apparati decorativi, cit. p. 60; id., *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, cit., p. 222-223; V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, cit., p. 82.

¹⁰⁹¹ Si veda anche T. Lenotti, *I teatri di Verona*, cit., pp. 16-22; P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 5-86, con particolare attenzione alle pp. 59-79.

¹⁰⁹² Già nel 1711 il teatro era descritto “in assai derocamento”, tanto che si rese necessario un intervento di restauro da parte dell'impresario Giovanni Orsatto. Si citano di seguito alcuni modesti libretti d'opera stampati a Verona entro il 1715, privi per lo più di illustrazioni: N. Minato, *Xerse*, G.B. Merlo, 1665; G. A. Apolloni, *La Dori*, fratelli Merlo, 1666; *Zenobia e Radamisto*, A. Rossi, 1667; *Il Gildoro*, G.B. Merlo [1670]; *L'Ismena*, G. B. Merlo, 1671; C. A. Marchesini, *L'Agripina minore*, D. Rossi [1673]; N. Minato, *Iphide greca*, F. Franceschi, 1675; C. M. Micheli, *Le sventure avventurate*, A. Rossi, 1677; A. Aureli, *Alessandro Magno in Sidone*, D. Rossi [1680]; D. Gisberti, *Caligula delirante*, D. Rossi, 1680; A. Medolago, *Tullia superba*, D. Rossi, [1680]; C. Maderni, *Sardanapalo*, D. Rossi, [1681]; N. Bonis, *L'Odoacre*, D. Rossi, 1681; A. Aureli, *L'Alcibiade*, D. Rossi, 1682; C. Badovero, *Gl'amori fatali*, Stamperia Nuova, 1685; *La costanza gelosa negl'amori di Ceffalo, e Procri*, fratelli Merlo, 1688; R. Cialli, *La Falsirena*, s.n.t., 1692; R. Cialli, *Il Trionfo dell'innocenza*, fratelli Merlo, 1693; M. A. Rimena, *Gl'amori tra' gl'odii o sia il Ramiro in Norvegia*, fratelli Merlo, 1693; *Penelope la Casta*, fratelli Merlo, 1694; N. Berengani, *Il Giustino*, fratelli Merlo, 1696; *L'amazzone corsara overo l'Avilda regina de Goti*, fratelli Merlo, 1697; *Nerone fatto Cesare*, fratelli Merlo, 1697; A. Zeno, *Gl'inganni felici*, fratelli Merlo, 1697; S. Stampiglia, *Il trionfo di Camilla regina de Volschi*, fratelli Merlo, 1699; G. Tranquillini, *Applauso epitalamico, per occasione del memorabile passaggio fatto per la città di Verona dalla sacra real maestà di Guglielma Amalia regina de Romani. Da rappresentarsi in Musica nel teatro di Verona ad introduzione del drama*, s.n.t., [1699]; G. Gigli, *La fede ne tradimenti*, G. Berno, [1703]; G. Cesare Corradi, *Il Domizio*, G. Berno, 1703; *La forza della virtù*, fratelli Merlo, 1703; *Le gelosie di Paride e di Enone. Divertimento rappresentato in Verona*, G. Berno, 1703; A. Zeno, *Griselda*, G. Berno, 1703; A. Zeno, *Il Faramondo*, fratelli Merlo, 1704; F. Silvani, *La fede tradita e vendicata*, G. Berno [1705]; F. Silvani, *Il miglior d'ogni amore per il peggiore d'ogni odio*, G. Berno [1705]; F. Silvani, *Il più fedel frà i vassalli*, fratelli Merlo, 1705; A. Zeno, *Lucio Vero*, fratelli Merlo, 1706; A. Marchi, *Zenone imperatore d'Oriente*, fratelli Merlo, 1707; A. Zeno, *Ambleto*, fratelli Merlo, 1707; L. Borsaro, *Divertimenti musicali da rappresentarsi nel Teatro di Verona l'anno 1710*, fratelli Merlo, 1710; A. Zeno, *Flavio Anicio Olibrio*, G. Berno [1710]; A. Zeno, *Venceslao*, fratelli Merlo, 1708; A. Zeno, *Artaserse*, fratelli Merlo, 1709; G.M. Giannini, *L'Almansore in Alimena*, fratelli Merlo, 1710; F. Silvani, *Armida abbandonata*, fratelli Merlo, 1710; F. Silvani, *Armida in campo*, s.n.t., 1712; G. Gaspardini, *L'huomo moribondo oratorio in musica da farsi dalle putte derelitte dedicato*, G. Berno, 1711; T. Orgiani, *Armida, regina di Damasco*, s.n.t., 1711; Grilletta e Serpillo. *Divertimenti musicali da recitarsi nel teatro di Verona l'anno MDCCXII*, fratelli Merlo [1712]; A. Zeno, P. Pariati, *Astarto*, G. Berno, 1713; G. M. Peruzzi, *Teuzzone*, s.n.t., 1713; *Parpagnaco e Polastrella, intermezzi comici musicali*, G. Berno, 1713; G. F. Bussani, *Antonino e Pompeiano*, G. Berno, 1714; F. Silvani, *L'innocenza difesa*, fratelli Merlo, [1714]; A. Zeno, *Engelberta*, fratelli Merlo, 1714; F. Silvani, *Il tradimento traditor di sé stesso*, s.n.t., 1715; A. Salvi, *Intermezzi comici musicali di Bacocco e Serpilla*, Verona (o Vicenza?), s.n.t., 1715. L'ossatura di tale elenco si basa su L. Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, G. B. Pasquali, 1755; G. Rigobello, *Il drama per musica a Verona nel XVIII secolo (abbozzo di cronologia teatrale dal 1700 al 1715)*, in “Vita Veronese”, a. XXXV, gennaio-febbraio 1982, pp. 27-35; P. Rigoli, *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, cit., e id., *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento*, cit. con alcune integrazioni

¹⁰⁹³ Interessanti considerazioni si hanno in S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 73-75. La studiosa sostiene come l'anonimo incisore de *Gli scherzi di fortuna* seguisse i prototipi formali proposti in sede librettistica (oltreché

Musicale (Verona, s.n.t., s.d.), stampato su istanza di un non meglio noto Giambattista Pigghi “ai 3 Capelli” probabilmente attorno all’ottavo decennio del secolo dato che la dedica riporta il nome di “Orseta Mora Dona Podestaressa di Verona” moglie di quel Giovanni Moro descritto dalle fonti come Podestà della città scaligera nel 1671-72¹⁰⁹⁴. Nonostante siano conosciute altre due rappresentazioni del medesimo melodramma (a Vienna nel 1671 e a Venezia nel 1683) il libretto veronese presenta caratteristiche autonome, sia nel testo che nell’antiporta (**fig. 473**). Quest’ultima – non firmata – ricorda il *ductus* frastagliato, le fisionomie, la resa delle fronde e del digradante paesaggio di fondo del misterioso “*Martinus*” (forse Martino Cignaroli), autore dell’allegoria d’apertura dei *Discorsi Accademici* del Pindemonte (Verona, G. B. Merlo, [1674]) (cfr. **fig. 8**). Viceversa, il *Tullo Ostilio* del Morselli, inscenato nel 1689 (Verona, fratelli Merlo, [1689]) sembrerebbe attingere a piene mani dal libretto stampato nel 1685 dal Nicolini, modificandone solamente il frontespizio (**fig. 474**). La questione è più articolata di quanto sembra e dimostra, nel suo piccolo, come i “classici” riusi possano in realtà nascondere dinamiche meno scontate: la modesta – e anonima – antiporta scenografica raffigurante un momento del dramma entro uno scorcio architettonico all’antica (rivisitato in chiave rinascimentale) compare infatti, identica, nei soli esemplari di proprietà Corniani Algarotti¹⁰⁹⁵. La problematica fu sollevata già da Silvia Bracca nell’analisi delle immagini per il dramma per musica nella Venezia seicentesca; in quell’occasione la studiosa faceva presente il frequente e significativo “disallineamento” di alcune tavole illustrate all’interno dei testi posseduti dal conte Marcantonio Corniani degli Algarotti, il quale ricorreva spesso ad interpolazioni per fini collezionistici e di gusto personale, ad esempio mediante aggiunte calcografiche postume, non sempre pertinenti al dramma originale¹⁰⁹⁶. Più lineare è il caso del *Furio Camillo [...] di Matteo Noris* (Verona, fratelli Merlo, [1698]) la cui tavola ricalca quella edita dal Nicolini sei anni prima per lo spettacolo al Teatro di S. Salvatore (**fig. 475**)¹⁰⁹⁷. Sull’identità del disegnatore, siglato *CLB*, si ritiene verosimile l’ipotesi della stessa Bracca che, in virtù di alcuni suggestivi confronti, argomenta l’attribuzione a Carlo Ludovico del Basso, pittore quasi sconosciuto ma

pittorica) da Pietro Negri e consistenti soprattutto in una monumentale figura femminile mollemente seduta su uno scranno, seminuda e solidamente panneggiata, colta nell’atto di vergare (o di leggere) il titolo del dramma.

¹⁰⁹⁴ P. Zagata, *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata*, cit., II, 1749, cit., p. 108; G. B. Biancolini, *Dei Vescovi e Governatori di Verona Dissertazioni Due*, cit., p. 112

¹⁰⁹⁵ Si tratta, nello specifico dei libretti relativi al *Tullo Ostilio* rappresentato a Venezia nel 1685 (coll: RACC.DRAM.1288: Tipografo: F. Nicolini) e a Milano nel 1686 (coll: RACC.DRAM.6016 004. Tipografo: F. F. Maietta). Basandoci sull’edizione lagunare è significativo notare che gli esemplari conservati alla Biblioteca marciana (coll. Zeno e coll. Groppo), alla Fondazione Cini (fondo Rolandi), all’Istituto Storico Germanico di Roma e alla Biblioteca della University of California, Los Angeles (UCLA consultabile in I. Alm, *Catalog of venetian librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley, 1993) non siano in realtà presenti illustrazioni calcografiche. La **fig. 474** comparirà infatti come antiporta solo ne *La pace generosa* del Silvani (Venezia, Nicolini, 1700), che potrebbe diventare, a questo punto, un interessante *terminus post quem* per datare l’interpolazione occorsa. Si ringrazia Silvia Bracca per la comunicazione orale e la condivisione degli esiti delle sue ricerche.

¹⁰⁹⁶ Si veda S. Bracca, *L’occhio e l’orecchio*, cit., p. 125.

¹⁰⁹⁷ Non si tratta ovviamente di una ristampa *in toto*, ma limitata al riutilizzo del rame. I due frontespizi presentano contenuti diversi, sia per quanto concerne l’indicazione dello spettacolo (al “Teatro Vendramino di S. Salvator” l’uno, nel “Teatro di Verona” l’altro) sia per la scelta del dedicatario (Ferdinando III di Toscana nel primo caso, Gabriele Verità nel secondo).

iscritto alla Fraglia dal 1685 al 1690, anno in cui è registrato il suo trasferimento a Mantova¹⁰⁹⁸. Una derivazione diretta va individuata anche per il *Tito Manlio, drama per musica da recitarsi nel Teatro di Verona l'anno 1699*, (Verona, fratelli Merlo), altro lavoro del Noris ancora una volta pubblicato dal Nicolini per l'omonima rappresentazione al Grisostomo nel 1697¹⁰⁹⁹ (**fig. 476**). La scenetta di vivace gusto barocco, attenta a soddisfare curiosità costumistiche rappresenta una delle rare riproduzioni dell'ambientazione topica nella struttura melodrammatica secentesca: la cosiddetta "prigione oscura". Pur nell'impossibilità di risalire al nome dell'autore, va tuttavia riconosciuta l'affinità stilistica con una serie di incisioni utilizzate dal Nicolini nella librettistica dell'ultimo decennio del secolo, tra cui si citano le antiporte de *La forza della virtù* del David (1693), dell'*Irene* di Frigimelica Roberti (1695) e dell'*Amor e Dover*, ancora del David (1697; 1717) (cui si potrebbe aggiungere *La Rosalinda* del Marchi, pubblicata dall'Albrizzi nel 1693)¹¹⁰⁰. Anche l'allegoria d'apertura a *L'ingratitude castigata drama per musica da recitarsi nel Teatro di Verona 1701* (s.n.t.) era già comparsa qualche anno innanzi e, più precisamente, nell'antiporta de *La moglie nemica* (Nicolini, 1694) (**fig. 477**). La composizione, di matrice ripiana, sembra riferirsi proprio a quest'ultimo melodramma, sintetizzato visivamente attraverso la sconfitta della *Inimicitia mortale* da parte della *Felicità pubblica* (o della *Pace*)¹¹⁰¹. Ad ogni modo, la trasposizione dell'immagine nell'opera veronese sembra ugualmente "funzionare" e potrebbe addirittura essere stata mediata da quel Francesco Silvani, padre di entrambi i testi teatrali¹¹⁰². La *Laodicea e Berenice* del Noris rappresentata nella città scaligera nel 1708 ripropone invece la stampa anonima del libretto uscito nel 1695 per i torchi nicoliniani (**fig. 478**). Appare evidente che la produzione melodrammatica atesina a cavaliere tra i due secoli fosse appannaggio quasi esclusivo – almeno fino al 1718 – della tipografia merulana, che in alcuni casi sembrò perfino disporre dei rami originali provenienti per lo più dalla prolifica bottega dei Nicolini.

Beninteso, oltre alla principale esperienza dei Temperati, da un punto di vista sociale e strutturale la vocazione teatrale veronese poteva godere di qualche altro sbocco degno di nota; fatta eccezione per il precoce e fugace teatro dell'Isolo (1651) va infatti almeno ricordato il

¹⁰⁹⁸ S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 112-116 (con riferimenti a E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, pp. 200, 206 e 217).

¹⁰⁹⁹ S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 138-139.

¹¹⁰⁰ Per approfondimenti si veda *ibidem*.

¹¹⁰¹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 285 ('Inimicitia mortale'): "Donna armata, sarà di aspetto fiero, et tremendo, [...] che co' la destra mano tenga due saette ugualmente distanti, et che la punta dell'una tocchi scambievolmente le penne dell'altra, et con la sinistra una canna con le foglie et delle felci". Tali strumenti che fungono da attributi specifici sono visibili a terra. *Ivi*, p. 203 ('Felicità pubblica'): "Donna ghirlandata di fiori, che siede in un bel seggio regale, nella destra mano tiene il Caduceo, et nella sinistra il Cornucopia piena di frutti e fiori". Qui la cornucopia viene sostituita dalla pianta dell'ulivo e rimanda più da vicino a una delle possibili iconografie della Pace. *Ivi*, p. 471: "Donna che da una mano tiene un ramo d'olivo, dall'altra il Caduceo et in un'altra si vede con un mazzo di spighe di grano, et col cornucopia, et con la fronte coronata d'olivo".

¹¹⁰² Vista la provenienza dell'esemplare illustrato (Biblioteca Braidense, Fondo Algarotti) non va esclusa la possibilità di un'interpolazione successiva; in via del tutto ipotetica (e non verificata) si può inoltre supporre che già a Venezia circolasse un'edizione de *L'ingratitude castigata* (rappresentata per la prima volta al S. Cassan nel 1698 e pubblicata dal Nicolini) ove fosse naturalmente "migrata" l'antiporta de *La moglie nemica* messa in scena quattro anni prima.

teatro dell'Accademia Vecchia sulla via Nuova, attivo soprattutto negli anni successivi alla soppressione del teatro dei Temperati. Esso fu allestito nel palazzo dei conti Giusti, all'angolo tra via Mazzini e via Scala, più precisamente nel salone già utilizzato dai Filotimi, prima che questi subissero lo sfratto nel 1717 con relativo trasferimento nella definitiva sede in Brà (dal 21 gennaio 1718). Nel 1722 uno dei proprietari dell'edificio, Matteo Vaninetti affittò il locale a tre impresari (Ventura Bordato, Francesco Masieri e Daniel Spada) perché vi allestissero un piccolo scenario, destinato nel tempo a un'attività altalenante, tra temporanei smantellamenti di palchi (1733), riprese di spettacoli (1739), ampliamenti (1759-60) e il definitivo inglobamento – pur a distanza – con la gestione del Filarmonico¹¹⁰³. La stessa Arena, d'altro canto, si prestava a ospitare recite estemporanee nel periodo primaverile-estivo; ciò è documentato dal 1695, quando il podestà Orazio Correggio, vista l'indiscriminata affluenza nell'anfiteatro, fu costretto a promulgare un bando contro gli spettatori abusivi che, insinuandosi tra le botteghe degli arcovoli, non solo non pagavano il biglietto, ma provocavano danni alle stesse¹¹⁰⁴. Non si dimentichi inoltre di menzionare la presenza di collaterali iniziative drammaturgiche incentivate dai collegi religiosi che affidavano alle rappresentazioni parlate, musicate e cantate o ai semplici oratori importanti funzioni didattiche. Attivi in questo senso furono ad esempio i padri somaschi, trasferitisi nel 1670 da S. Anastasia a S. Zeno in Monte ove eressero un “capace teatro”¹¹⁰⁵

¹¹⁰³ Il teatro fu utilizzato fino al 1873, sostituendo però nell'ultimo periodo i classici spettacoli lirici e drammatici (ormai “concentrati” nella sede filarmonica) con quelli di marionette o di opera buffa, che ben si adattavano agli angusti spazi del sito e a un pubblico meno preparato. Per un *excursus* storico con riferimenti d'archivio si veda V. Cavazzocca Mazzanti, V. Cavazzocca Mazzanti, *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo* in “Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. V, v. XII (CXII), 1934, pp. 153-222; T. Lenotti, *I teatri di Verona*, cit., pp. 18-22 e P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 62-63; id., *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, cit., pp. 216-219 (sul teatro dell'Isolo); id., *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, cit., pp. 268-270 (sul teatro di Via Nuova); id., *Aspetti del mondo teatrale veronese al tempo del giovane Mozart*, in M. Materassi, P. Rigoli (a cura di), *Musica a Verona. Studi in onore di Carlo Bologna*, Vicenza, 1998, pp. 123-136.

¹¹⁰⁴ Nel Settecento il cosiddetto “teatrino per la prosa in Arena” fu gestito, per più generazioni, dalla famiglia Masieri. Esso era destinato soprattutto agli spettacoli comici e poteva essere velocemente smontato per fare posto a eventuali altre attrazioni come ad esempio la caccia ai tori. Un bella testimonianza pittorica della commedia dell'arte in Arena si può apprezzare nel dipinto ad olio di Marco Marcola, oggi conservato presso The Art Institute di Chicago, firmato e datato 1772 (**fig. 479**); allo stesso periodo va ascritta anche l'incisione delineata dal Novelli per il bulino del Giampiccoli posta in antiporta del XII tomo delle *Commedia di Carlo Goldoni* (edizione Pasquali, 1761-1780, 1774; **fig. 480**), utile a comprendere le modalità di allestimento. Sulle vicende del “teatro nel teatro” si rimanda a P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 60-62; id., *Aspetti del mondo teatrale veronese al tempo del giovane Mozart*, cit., pp. 123-124; id., *Da libri e manoscritti la storia del teatro di prosa a Verona* in P. Brugnoli (a cura di), *Nella bella Verona*, Bologna, 1984, pp. 329-343; si veda anche G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume* in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I, *Il Settecento*, 1985, pp. 277-307, p. 283; F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, 5 voll., Venezia, 1985-2000, vol. II *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, 1985, pp. 29-52, p. 46.

¹¹⁰⁵ ASVr, *Monasteri Maschili di Città – S. Zeno in Monte*, reg. 31, già citato in P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., p. 71. Si cita in merito il piccolo libello pubblicato dagli eredi Carattoni nel 1771 (a testimonianza dunque di un *terminus* piuttosto inoltrato nella ricostruzione del periodo d'attività del teatro): C. G. Fenouillot de Falbaire de Quingey, *L'amor filiale dramma in cinque atti in versi [...] da rappresentarsi dai Signori Convittori del Collegio de' Nobili di S. Zeno in Monte de P.P. Sommaschi nelle vacanze del Carnovale dell'anno 1771*. L'opera si presenta in sostanza un rifacimento della precedente edizione lagunare del 1769, *L'onesto colpevole o sia L'amor filiale dramma in cinque atti del signor Fenouillot di Falbaire. Traduzione dal francese* (Venezia, “presso Antonio Graziosi e presso tutti i libraj che vendono le novità”, 1769). Il collegamento tra le due opere è confermato dall'antiporta che appare rivisitata e semplificata nell'esemplare veronese (**figg. 481-481/a**).

restaurato già nel 1705; oppure ancora gli accoliti della cattedrale, i teatini di S. Niccolò, gli ecclesiastici del Collegio vescovile (soprattutto a metà Settecento) e i gesuiti di S. Sebastiano, indiscutibile polo d'irradiazione culturale per gran parte del secolo¹¹⁰⁶. Pur a un livello amatoriale, molti spettacoli vennero allestiti anche da singoli cittadini i quali erano spesso chiamati a finanziare la contestuale uscita di fogli volanti o libretti veri e propri: basti pensare a Scipione Maffei e alle conversazioni erudite che si tenevano di giovedì presso la residenza di S. Pietro Incarnario (ove furono presentati tre suoi oratori); alla cosiddetta Accademia della "Gazzara", gravitante attorno al quartier generale del colle di S. Leonardo; al palazzo alla Vittoria di Alessandro Pompei, nel cui teatrino venne addirittura recitata nel 1739-40 la commedia *Le Cerimonie* del Maffei (già pubblicata nel '28 dai lucchesi Salvatore e Giandomenico Marescandoli), al cospetto del figlio del re di Polonia e del Principe Elettore di Baviera; fino agli *exploits* di metà secolo riferibili al conte Mario Marioni che possedeva ben due teatri, uno nel palazzo di Porta Nuova, l'altro nella villa di Chievo, entrambi animati dal conte Alessandro Carli, maestro di recitazione, autore di testi drammatici e propugnatore di una più ampia riforma ispirata al modello francese voltairiano¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁶ Un breve elenco dei titoli di spettacoli (per lo più oratori sacri) rappresentati in chiese o collegi si ha *ivi*, p. 73. Si veda inoltre T. Lenotti, *I teatri di Verona*, cit., pp. 6-9. Già si è citata la processione della statua della Madonna di Loreto dalla chiesa di S. Maria della Ghiaia a quella di S. Niccolò, in occasione della quale per due mesi circa l'interno dell'edificio teatino venne trasformato in una scenografia teatrale con colonne, palchi, logge, addobbi e drappi, statue in stucco, quadri, arazzi. Qui fu rappresentata, ad esempio, *L'Ester Coronata* (1709). Si citano anche *L'anima richiamata*, oratorio a quattro voci cantato presso S. Cecilia (1695), *L'Onestà vincitrice* a S. Maria della Ghiaia (1709), il *Cesare Baronio guarito da S. Filippo Neri* (1748), la *Susanna difesa* (1776), *La concezione di Maria Vergine* (s.a.), *l'Isacco, figura del Redentore* del Metastasio (s.a) e *La Sposa dei Sacri Cantici* (s.a.) presso il teatro dei filippini (1748), *Lo Starnuto d'Ercole* del Martello al Seminario vescovile (1750).

¹¹⁰⁷ Il teatro di casa Marioni si distingueva soprattutto per l'attenzione scrupolosa alle scenografie e ai costumi; fu frequentato da svariati nobili e letterati cittadini: oltre al Marioni (con moglie, Camilla Strozzi, e sorella, Clementina Marioni) si citano Marianna Malaspina, Teresa Pellegrini, Marianna Carminati, il conte Giovanni Gazzola, Silvia Curtoni Verza e i fratelli Pindemonte. Cfr. *C'era una volta una villa... Villa Pullè al Chievo. Indagine per la conoscenza di una complessa*, a cura del Gruppo Aktiva '83, [Verona], 1983, pp. 28-33 e 44-45; G. Gasperoni, *Da Scipione Maffei a Ippolito Pindemonte (contributo alla storia della cultura veronese nel Settecento)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. IV, v. XXV (C), 1923, pp. 1-33, p. 13; id., *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, cit., p. 189; G. Silvestri, *Teatri e salotti nella Verona del Settecento*, in "Realtà nuova: il pensiero dei rotariani sui problemi della nostra vita e della nostra cultura", a. XXXI, 1966, pp. 190-204, p. 198. La presenza di teatri o sale adibite a tale uso fu piuttosto diffusa nell'architettura privata del secolo, come dimostrerebbe l'esecuzione in casa Miniscalchi del melodramma sacro *Mosè, ossia li prodigi della Provvidenza* (1707) o la messa in scena nella residenza di Girolamo Dal Pozzo a S. Chiara de *Il Genio della Sassonia in riva all'Adige*, composto nel 1772 da Giovanni Pindemonte in onore di Maria Antonia Valburgis, Elettrice di Baviera (musicato dal nipote Pietro Dal Pozzo ed eseguito dai figli Bartolomeo, Pietro e Francesco). Anche villa Rizzardi a Pojega di Negrar fu dotata di una vasta struttura all'aperto, il cosiddetto Teatro Verde, progettato nel 1786 da Luigi Trezza e tuttora ben conservato. Tra il 1791 e il 1792 è attestata anche la presenza di un teatrino domestico in casa Bevilacqua. Si veda P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 78-79. Tra le rappresentazioni della villa denominata "Gazzara" o "Gazzara", appena fuori dalla porta di San Giorgio, si cita invece *l'Arsinda del sig. co. Fulvio Testi ridotta ad uso di teatro. E dedicata a cavalieri che in pastoral guisa sogliono con leggiadre dame radunarsi ne' colli di S. Lionardo di Verona*, riadattato da Girolamo Spolverini (1719, P. A. Berno). Lenotti, *I teatri di Verona*, cit., p. 12. Sull'apporto del Carli si vedano, nello specifico F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, in "Aevum", a. XLII, 1968, f. 3-4, pp. 316-331; P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, *ad vocem*, pp. 148-150; G. Sartori, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo, relatrice M. Pieri, a.a. 1999-2000; C. Bismara, *Il conte Alessandro Carli di Verona (1740-1814): gli anni giovanili, il viaggio in Europa e l'interesse per le scienze naturali*, in "Studi storici Luigi Simeoni", LIX, 2009, pp. 169-181.

La vera e propria svolta coincise però con la costruzione del Teatro Filarmonico, proposto già nel 1712 dal Maffei, progettato nel 1713 su disegno di Francesco Bibiena, iniziato nel 1716 sotto la supervisione del Perini, concluso nel 1729 e inaugurato, infine, nel 1732. La presenza di una struttura stabile di pertinenza filarmonica¹¹⁰⁸, adatta ad accogliere spettacoli di vario tipo (musicali *in primis*), s'inseriva perfettamente in quel clima di “*renovatio*” cui si è dedicato, qui, un intero paragrafo. Il ruolo di questa istituzione nel tessuto atesino a cavallo tra Sei e Settecento era infatti tutt'altro che secondario: caratterizzato da un'organizzazione flessibile (aperta cioè a membri intellettualmente validi, anche non blasonati, a differenza, per esempio, dei Filotimi) in un periodo di immobilismo sociale esso seppe fungere da tramite privilegiato fra la capitale della Serenissima e le famiglie patrizie dell'entroterra. A buon diritto dunque il marchese investì qui le proprie forze secondo multiple traiettorie culturali: dal progetto – non realizzato – per una “libreria publica”¹¹⁰⁹ alla lenta sistemazione del Museo epigrafico fino al felice suggerimento di un nuovo edificio teatrale, degno della produzione accademica. L'attenzione filologica nei confronti della classicità – che si è visto essere tratto distintivo di un'epoca, soprattutto nella *facies* atesina – era sfociata anche nello studio dei teatri antichi, indagati sia come fenomeno sociale, sia come manifestazione architettonica, sia come grande “contenitore” letterario. Dunque, nello stesso periodo in cui Scipione sistemava le lapidi romane del cortile filarmonico maturando il proposito di un pubblico museo allestito in base a criteri scientifici, egli ragionava altresì sui canoni vitruviani e rinascimentali e sulla loro applicabilità in epoca moderna¹¹¹⁰. Del resto il sito “dell'orto” alle spalle dell'Accademia si presentava allora libero da fabbricati preesistenti e fungeva dunque da cantiere ideale per uno stabile da erigersi *ex novo*, in quanto svincolato da eventuali palinsesti architettonici. La contiguità dei due piani di

¹¹⁰⁸ La costruzione della sede dell'Accademia Filarmonica, su progetto di Domenico Curtoni, risale a inizio Seicento (1605) e chiudeva un quarantennio circa di “nomadismo” dei suoi membri che in un primo tempo si riunirono presso Palazzo Giusti (dal 1565 al 1583 circa), poi a Palazzo Boldieri, all'angolo fra stradone San Fermo e via Leoni. Il salone progettato dal Curtoni fu completato dell'apparato decorativo nel 1624, in concomitanza con la depressione economico-demografico-culturale che assalirà il panorama atesino durante la peste. Si vedano C. Bologna, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in P. Brugnoli (a cura di), *La musica a Verona*, saggi di E. Paganuzzi, C. Bologna, L. Rognini, G.M. Cambiè, M. Conati, Verona, 1976, pp. 219-292, con attenzione alle pp. 256-258; P. Rigoli, *Una fonte quasi sconosciuta per la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento*, in P. Rigoli (a cura di), *Coelorum imitatur concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona, 2002, pp. 19-46 (e bibliografia in nota); id., *Breve storia della 'Gran Sala' dell'Accademia Filarmonica*, in *Nuovi Studi Maffeiiani*, cit., pp. 459-478; M. Magnabosco (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al teatro: tre saggi*, Verona, 2015.

¹¹⁰⁹ “Desiderandosi da molti che si procurasse d'instituire in questa Città una libreria publica [...] adoprando già più d'uno per andar raccogliendo alcuni libri a fine d'incamminarla, pareva convenientissimo, che l'Accademia, come quella, ch'è l'unica società della nostra Patria istituita per il fine dello studio, desse mano per quanto è possibile à sì nobil disegno, anzi provvedesse di farsi depositaria di tal letterario tesoro” (Reg. n. 49, c. 25r, 26 aprile 1712 ripreso in L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, in M. Magnabosco (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al teatro: tre saggi*, cit., pp. 55-91, p. 85.

¹¹¹⁰ L'idea di un teatro fisso collegato all'Accademia che più di altre faceva della musica e della parola il proprio manifesto risale probabilmente alla fine del XVI secolo, quando il successo del Teatro Olimpico della vicina Vicenza (1585) iniziava a generare spinte di emulazione. Tuttavia, l'ombra della peste del 1630 e le difficoltà economiche legate alla guerra col Turco annullarono ogni velleità di carattere culturale. Fu solo grazie all'afflato maffeiano, dunque, che si mobilitarono le forze in campo per dare concretezza a un'esigenza oramai più che secolare. Si veda E. Paganuzzi, *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro di antiche trombe*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, 1982, pp. 11-27.

lavoro non fa che sottolineare, ai nostri occhi, la lungimiranza del marchese, il quale poté godere dei risultati finali solo dopo alcuni travagliati incidenti di percorso¹¹¹¹. A esser precisi, l'idea di un gran teatro da destinarsi ai drammi per musica annesso alla Filarmonica era previsto già dal primo progetto del Curtoni (1604-1605), che lo avrebbe voluto somigliante all'Olimpico di Vicenza. Nell'impossibilità di raggiungere subito tale ambizioso obiettivo, per molto tempo la città si era accontentata di una “gran Sala” con cavea lignea circolare – secondo il gusto degli antichi – che negli anni ospitò però soprattutto trattenimenti di carattere mondano (feste, balli, letture e *performances* musicali) piuttosto che vere e proprie rappresentazioni melodrammatiche¹¹¹².

Fu solo ai primi del Settecento che la costruzione di un moderno teatro riaffiorò tra i progetti più urgenti, al fine di dare all'Accademia nuova linfa culturale e di rimpinguarne le casse attraverso la strategica vendita di palchetti e biglietti¹¹¹³. Al Maffei vennero affiancati altri cinque accademici incaricati di valutare tempi e modi del piano architettonico: Agostino Rambaldi, Gomberto Giusti, Pietro Maria Guarienti, Alessandro Sansebastiani e Gerolamo Pompei. Il problema principale era costituito dal cosiddetto *fund raising* ovvero il reperimento di un finanziatore in grado di accollarsi l'impegno della spesa; in seguito alla defezione del capomastro Francesco Perotti, sarà ancora una volta il marchese, unitamente a Ippolito Bevilacqua, Giorgio Allegri e Gerolamo Pompei, a impegnarsi ufficialmente “di partecipare e soccombere di ogni danno et utile sotto obbligatione de propri beni presenti e futuri”¹¹¹⁴. Ciò nonostante, gli incoraggiamenti dei quattro “fabricieri”/appaltatori dovettero nel tempo scontrarsi con alcune resistenze da parte degli altri Filarmonici; il che generò inevitabilmente rallentamenti nel cantiere. I lavori iniziarono nel 1716, sotto la direzione di Lodovico Perini (allora direttamente coinvolto nelle iniziative maffeiane)¹¹¹⁵ e già nel 1718 le strutture fondamentali

¹¹¹¹ Sulle problematiche relative all'allestimento del museo epigrafico (con successivi allontanamenti da parte dello stesso Maffei) si rimanda ai capitoli 2.2 e 2.2.1.

¹¹¹² P. Rigoli, *Breve storia della 'Gran Sala' dell'Accademia Filarmonica*, cit., pp. 463-464.

¹¹¹³ *Ivi*, p. 464. L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, cit., p. 86.

¹¹¹⁴ Scrittura privata sottoscritta dai quattro nobili, riportata in P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXVIII-XXIX, 1978-1979, pp. 180-197, p. 181. L'articolo riporta anche alcuni stralci degli *Atti del Segretario* in merito alla proposta maffeiana (26 aprile 1712): “[...] Considerandosi il bisogno ch'ha l'Accademia di crescer d'entrata, non solamente per poter meglio promuovere le cose convenienti al suo fine, mà ancora per assicurar la sua fabbrica, che minaccia in più parti ruina, s'era pensato che potrebbe migliorare in ciò di molto l'Accademia il suo stato, quando si potesse erigere nel sito dell'orto un teatro ad uso pubblico. Che quest'erezione per altro sarebbe corrispondente al suo istituto di Filarmonica; onde si vede nel modello antico che fù anco la mente dei fondatori, che si sarebbe con ciò fatto cosa grata alla città tutta e che non bisognava lasciarsi atterrire dalle difficoltà dell'erezione che parevano a molti insuperabili [...]” (Biblioteca e Archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona, da qui in avanti VeAF, *Registro* 49, ripreso in *ivi*, p. 180). Sulla questione si veda anche L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, cit., pp. 86-87.

¹¹¹⁵ P. Zagata, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, cit., II, p. 112: “1716: Si dà principio al Teatro accanto all'Academia de' Filarmonici sopra il disegno di Francesco Bibiena celebre Architetto Bolognese”; B. Dal Pozzo, *Le vite de' Pittori degli Scultori et Architetti veronesi*, cit., pp. 51-51: “Quest'anno [...] del 1716 vi s'è aggiunto il magnifico Teatro per l'Opere Sceniche, disegnato da Francesco Bibiena Bolognese celebre Architetto, e Pittore”. Cfr. anche P. Rigoli, *Tre nuovi documenti sul primo teatro Filarmonico*, in “Civiltà Veronese”, a. III, 1990, 7-8, pp. 9-23

potevano dirsi ultimate¹¹¹⁶. A causa di pesanti disaccordi economici tra i nobili finanziatori (risoltisi infine nel '43 in un'aula di tribunale) dovettero però trascorrere altri undici anni prima che il teatro fosse davvero finito e altri tre ancora perché divenisse operativo¹¹¹⁷. Dal 1728 vennero approntati gli interni: le scene furono ideate da Francesco Bibiena, mentre al veronese Michelangelo Spada spettarono le figure del sipario e l'ornamento dei due palchetti costruiti in sostituzione della porta centrale prevista dall'originale progetto dell'emiliano ("bocciata" da Scipione). Testimoniato da due disegni del Cooper Ewitt Museum di New York realizzati dal lorenese Giuseppe Chamant (a stretto contatto col Bibiena in Italia), il risultato architettonico finale palesava una virata in senso classicista nell'*iter* dello stesso Francesco che, prendendo spunto dalle precedenti commissioni di Vienna (pianta a campana, palchi d'angolo aperti sulla scena) e di Nancy optò qui per una forma più razionale, attraverso lo sfrondamento degli elementi maggiormente barocchi e scenografici: ne derivò una configurazione 'pulita' dell'ossatura architettonica, con arcoscenico scandito da colonne ioniche senza decorazioni, palchetti chiusi privi di balaustra traforata, disposti in maniera digradante e dunque leggermente sporgenti gli uni rispetto agli altri¹¹¹⁸.

L'euforia per l'edificando Teatro, destinato a convogliare una fetta consistente della produzione letteraria (e musicale) del secolo, fu strada-facendo accompagnata da alcune interessanti antologie curate dal medesimo Maffei, con il comune obiettivo di "disingannare [...] l'Europa dal credere, che la nostra lingua non sia felice nella Poesia Drammatica come nell'Epica e nella Lirica"¹¹¹⁹. Tra il 1723 e il 1725 uscirono infatti i tre tomi del *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena* (J. Vallarsi) cui seguì la già citata monografia

¹¹¹⁶ B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, cit., p. 31: "Il nuovo Teatro di Verona, che per l'ampiezza della machina, e per l'ingegnosa distribuzione dell'interne sue parti sarà sempre oggetto d'ammirazione, fù disegno [...] del valoroso Architetto Bolognese Francesco Bibiena. Ma lasciati i soli delineamenti del disegno in carta a Lodovico Perini, e quindi partitosi per altre incombenze della sua professione, il Teatro s'è terminato sotto la direzione dello stesso Perini". Come si è detto, a partire dal 1718 Perini rivolgerà l'attenzione alla fabbrica della nuova Fiera presso il Campo Marzio. Si veda anche P. Zagata, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, cit., II, p. 112.

¹¹¹⁷ Di fatto a sostenere – quasi da solo – l'onere dei lavori fu Gerolamo Pompei, che anticipò consistenti cifre per il proseguo dei lavori senza però essere risarcito dai colleghi che, anzi, scaricarono su di lui ogni incombenza perseguendo altri obiettivi professionali o esistenziali: il conte Allegri era morto prematuramente, il conte Bevilacqua abbracciò la carriera religiosa, Maffei stava investendo denaro ed energie nei suoi studi epigrafici e antiquariali. Sul processo intentato da Gerolamo (e continuato dopo la di lui morte dal figlio Giunio) si veda P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, cit., pp. 184-186.

¹¹¹⁸ Il primo progetto del Teatro di Nancy, elaborato nel 1708 e mai concretizzato, preannunciava molte delle caratteristiche architettonico-strutturali che Francesco avrebbe poi viste realizzate col Filarmonico, come ad esempio la disposizione dinamica dei palchetti, la loro forma chiusa e panciuta, l'arcoscenico privo delle sovrabbondanti decorazioni o l'idea di far sostenere la trabeazione da due mensoloni a voluta. Esso venne però rifiutato dalla committenza che preferì la seconda versione, più pomposa e simile all'Hoftheater di Vienna. Si veda N. Zanolli Gemi, *Considerazioni sulla genesi del Teatro Filarmonico*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 41-60. Una entusiastica descrizione del nuovo Teatro Filarmonico la si ha in S. Maffei, *Verona Illustrata parte terza*, cit., pp. 180-181. Un disegno dell'interno (attribuito ora al Bibiena ora allo Chamant) è conservato invece presso il Museo di Windsor; si veda *Venezia Vivaldi*, Catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di S. Maria della Pietà, Riva degli Schiavoni, settembre-ottobre 1978), Venezia, 1978, pp. 28-30, cat. 4.15.1

¹¹¹⁹ S. Maffei, *Teatro Italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena. Tomo primo in cui si contengono La Soffonisba del Trissino, L'Oreste del Rucellai non più stampato, L'Edipo di Sofocle tradotto dal Giustiniano, La Merope del Torelli. Premessa un'Istoria del Teatro, e difesa di esso*, Verona, 1723-1725, I, pp. XV-XVI.

sull'autore vicentino Gian Giorgio Trissino (J. Vallarsi, 1729), considerato – assieme al padovano Albertino Mussato – tra i primi “che dopo i secoli oscuri, e barbari con regolate, e perfette Tragedie tornassero a nuova gloria il Teatro, e a nuova vita le scene”¹¹²⁰. E ancora, in concomitanza con il completamento dei lavori, ai torchi del Tumermani fu affidata la pubblicazione del *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la comedia e il drama non più stampato* (1730) ciascuna dotata di una prefazione “al lettore” scritta da Giulio Cesare Becelli. Vi erano raccolte, nello specifico: *La Merope tragedia*, nota al panorama nazionale e internazionale dal 1713; *Le Cerimonie comedia*, redatta un triennio innanzi “per una Conversazione di Dame, e Cavalieri di singolarissimo talento nel recitare”¹¹²¹ e portata in scena a Venezia durante il Carnevale del '28; *La Fida Ninfa Drama per musica*, composto dal marchese in età giovanile sul finire del XVII secolo e saltuariamente rimaneggiata fino ad essere eletta ideale opera d'apertura del Filarmonico. Tali operazioni editoriali intendevano non solo fornire nuovi modelli per i giovani letterati in un consapevole “mix” di antico e moderno, ma miravano altresì a rispondere – in nome della cultura e della lingua italiana – a simili iniziative d'oltralpe, come ad esempio il *Theatre françois, ou recueil des meilleurs pieces de Theatre des anciens Auteurs* (2 voll., Paris, P. Ribou, 1705). La scelta del dedicatario, il duca di Modena Rinaldo I, si giustifica soprattutto alla luce della fortunata parabola de *La Merope* che, a Modena, era stata rappresentata per la prima volta sotto la protezione del medesimo¹¹²². La

¹¹²⁰ Ivi, p. II. Il mancato inserimento nell'antologia maffeiana delle tragedie di Pier Jacopo Martello (Bologna, 1665-1727), uno dei riconosciuti maestri del marchese ai tempi dell'Arcadia romana e della *Merope*, generò qualche polemica. Ne *Il Femia sentenziato favola di messer Stucco a messer Cattabrighe* (Cagliari, F. Anselmo, [ma Milano, Società Palatina], 1724) quest'ultimo arrivò infatti ad accusare Scipione di aver preferito tragedie cinquecentesche – anche mediocri – per dispetto ai letterati suoi contemporanei, al fine di far brillare ulteriormente la propria *Merope*, priva di confronti coevi. Nel *Femia* (anagramma di Maffei) il bolognese ripercorre le fasi del successo di *Merope*, imputabile più alle capacità attoriali della compagnia del Riccoboni (*in primis* di Elena Balletti) che alla bravura dell'autore. Va detto che il Martello, insieme a Giovan Gioseffo Felice Orsi, aveva pubblicato nello stesso 1724 i primi quattro volumi delle *Opere varie trasportate dal Franzese e recitate in Bologna*, (Bologna, L. Dalla Volpe), al fine di diffondere traduzioni in prosa (soprattutto da Racine e Corneille) per le rappresentazioni di dilettanti bolognesi e italiani *lato sensu*. I modelli di riferimento per la letteratura teatrale erano dunque chiaramente diversi. Sulla questione si veda anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento. Scipione Maffei*, cit., pp. 89-90; S. Locatelli, *Contro Scipione Maffei a proposito del Femia Sentenziato e del teatrale maffeiano*, in E. Zucchi (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Sesto San Giovanni, 2015, pp. 91-111; id., *La riforma del teatro nel primo Settecento attraverso il Giornale*, in «Il Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. *Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno (Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010) a cura di E. Del Tesesco, Pisa, Roma, 2010, pp. 309-324.

¹¹²¹ *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la Tragedia la Comedia e il Drama non più stampato. Aggiunta la spiegazione d'alcune Antichità pertinenti al Teatro*, Verona, G. Tumermani, 1739, p. 90. *Le Cerimonie* è la prima commedia del Maffei; essa mette in scena una caricatura delle convenevoli etichette in uso presso la nobiltà aristocratica. Nel 1728 fu replicata più volte e rappresentata infine in occasione del passaggio a Verona dell'Elettore bavarese, nel 1740. A tal proposito un accenno laudativo si trova anche nello *Zibaldone* leopardiano ([42]): “Il ridicolo nelle antiche commedie nasceva anche molto dalle operazioni stesse ch'erano introdotti a fare i personaggi sulla scena, e quivi ancora era non piccola sorgente di sale, nella pura azione; come nelle *Cerimonie* del Maffei, commedia piena di vero e antico ridicolo, quel salire di Orazio per la finestra a fine d'evitare i complimenti alle porte”. Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, 1997, vol. I, p. 68.

¹¹²² G.A. Tumermani, in *ivi*, pp. III-V: “Non mi è stato molto difficile il ritrovar le cagioni [...] Serenissimo Signore, d'intitolare col gran nome dell'Altezza Vostra il presente volume [...]. Prima le antiche memorie assai ci insegnano, quanto la Casa d'Este sia sempre stata e favorevole a' gran Poeti e da gran Poeti onorata [...]. Che però convenevole è che agli Estensi si dedichino tuttora le fatiche de' Poeti, e che i Poeti e l'opere loro sieno dagli Estensi con occhio amorevole rigguardate. Ma trattandosi delle poesie del Sig. Marchese Scipione Maffei e delle sue Drammatiche

benevolenza verso (e da) quest'ultimo è sottolineata visivamente dalla testata con profilo medaglistico incisa da Francesco Zucchi, cui va ascrivita con ogni probabilità anche l'iniziale con lo stemma nobiliare (**figg. 482-483**). L'apparato calcografico che accompagna il frontespizio e l'*incipit* di ciascun titolo fu reso possibile grazie al diretto intervento del Maffei che scelse in prima persona i disegni da tradurre su rame, desumendoli in taluni casi da precedenti edizioni di ambito antiquariale. Tale "interferenza" tra immagini antiche e testo moderno non fa che attestare, ancora una volta, lo stretto legame tra riforma teatrale italiana e recupero della classicità greco-romana (con relativa parziale rimozione dell'esperienza comica e tragica francese). Nella *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli* posta in chiusura al volume si legge:

Veggio come [...], essendo venuto in pensiero al Tumermani di mettere insieme alcuni Drami, mi richiedete, dal vostro Suburbano scrivendo, quattro disegnetti a proposito per adornarne i frontispizj [...]. Vi ho servito immediatamente, e spero d'avervi servito bene, perché ho trascelti dal mio magazzino quattro piccoli ma be' disegni di rari, e preziosi monumenti appartenenti a Teatro, due de' quali conservo con ambizione tra le mi miscee, uno si trova nella Galleria del Gran Duca, e l'altro nel Museo di lapide, e di bassi rilievi, che anno sono mi fu permesso di formare nella nuova Università di Torino.¹¹²³

Si apprende così che la vignetta frontespiziale riproduce un cratere a campana donato a Scipione dall'amico Vallisneri (oggi al Louvre¹¹²⁴) da cui il marchese aveva già ricavato qualche anno prima un disegno su commissione dell'erudito fiorentino Filippo Buonarroti per il *De Etruria regali* (2 voll., Firenze, G. G. Tartini, S. Franchi, 1723-1724). Tuttavia quella volta – continua l'autore – “il pittor travide, e non l'intese, per lo che poco fedelmente il rappresentò, e un'oscenità vi pose, qual non è punto nell'originale, onde potrem dire, che si publichi ora per la prima volta” (**figg. 484-484/a**)¹¹²⁵. Non è dato sapere chi fosse colui che alterò la scena vascolare senza il controllo dell'erudito, né tantomeno viene qui riportato il nome del “nuovo” disegnatore;

singularmente, un'altra cagione possentissima vi si aggiunge; perché all'Altezza Vostra io le presenti, ed è che la Tragedia della Merope la prima volta che fu recitata, lo fu nel Teatro di Modena [...] e la prima volta che fu dedicata, ad essa fu dall'Autore istesso dedicata. Onde il tornarla ora alla medesima ad offerire, altro non è che restituirle ciò che è già suo”. La naturalezza con cui Maffei offre la propria fatica letteraria al duca di Modena è probabilmente dovuta anche al fatto che, dopo la famosa rappresentazione teatrale del 12 gennaio 1713, quel testo aveva sì conosciuto numerose pubblicazioni (spesso supervisionate dal Riccoboni), ma nessuna fedele *in toto* al manoscritto autografo che il marchese aveva lasciato, in segno di riconoscimento, allo stesso Rinaldo I. Scipione si mostrò infatti inizialmente restio a stampare un'opera di teatro, destinata dunque alla recitazione; temeva probabilmente che il successo ottenuto sul palcoscenico non fosse confermato da quello letterario. Si veda in merito S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 158-159 (lettera del 25 gennaio 1714 ad Anton Francesco Marmi). Solo nel 1730, dopo tre lustri circa dalla prima comparsa e a fronte delle crescenti corrotte del testo, Scipione decise di fissare una versione definitiva, autorevole e corretta. F. Longoni, «Ecco il tiranno». *Quale testo della Merope maffeiana lesse l'Alfieri*, in “Studi Settecenteschi”, 21, 2011, pp. 111-140, p. 117.

¹¹²³ *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli sopra i rametti posti ne' frontespizi di questo volume*, in *ivi*, pp. 257-281.

¹¹²⁴ M. Bolla, *Bonaparte e l'archeologia a Verona, in 1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 138-139. Il vaso, ritenuto etrusco (ma in realtà apulo) era esposto nell'atrio del Museo maffeiano e si trova oggi al Musée du Louvre di Parigi (cat. K 18). È tradizionalmente attribuito al cosiddetto “Pittore di Hoppin”, del IV secolo a. C. Sulle vicende storico-collezionistiche che lo portarono in Francia si veda I. Favaretto, *I vasi figurati antichi del Museum Veronense*, in *Nuovi Studi Maffeiiani*, cit., pp. 73-86.

¹¹²⁵ *Ivi*, pp. 258-259. Continua il marchese: “Vernice nera forma il campo, e le figure sono in giallo, com'è il solito di così fatti vasi; ma un non so che di più antico degli altri par si ravvisi in questo, il quale ancora singolar si rende sopra tutti i monumenti di tal genere per ciò che rappresenta; mentre due Comici in atto di recitare sopra d'un palco ci si figurano”

il riutilizzo della stessa matrice nel secondo tomo dell'antologia guariniana (1737) ci permette tuttavia di ascriverla al *corpus* di vignette realizzate dello Zucchi, come esplicita l'*Indice de' rami* inserito dal Tumermani¹¹²⁶. Il pezzo verrà inoltre inserito un ventennio più tardi circa nel *Museum Veronense*, inglobato in un'unica *planche* comprensiva di altre testimonianze affini e sottoscritta in calce da Giandomenico Cignaroli e Francesco Zucchi (tav. IX) (**fig. 484/b**). Nato il Cignaroli nel 1722 (dunque giovanissimo all'epoca del *Teatro tumermaniano*), è evidente che Maffei abbia voluto commissionare un secondo modello grafico, invero molto simile al primo, fatta eccezione per qualche discrepanza nel pannello e un lievissimo ridimensionamento in altezza (2 mm). A introdurre *La Merope tragedia* è invece la riproduzione di un diaspro rosso della Galleria fiorentina (che il marchese aveva studiato da vicino durante i suoi viaggi nel centro Italia) raffigurante "tre comici [...] in atto di operare"¹¹²⁷ sulla soglia di una *scaena* teatrale antica. Sotto la linea di demarcazione del pavimento la scritta a lettere capitali "*Iaspis Rub Inc Ant in Musaeo M D. Etruriae*" e la firma del suo autore: "*Vin. Franceschini del et scul.*" (**fig. 485**). Tale firma colpisce in particolare per la sostanziale estraneità dell'intagliatore romano ai circuiti editoriali scaligeri, fatta eccezione per l'opera del Biancolini pubblicata nel 1738 (cfr. **fig. 125**) e per il riuso delle sue ideazioni nel *Pastor Fido* (cfr. **figg. 359-365**), ove troviamo peraltro una versione "arricchita" del rame in questione (cfr. **fig. 411**). Beninteso, non riesce difficile pensare a un "aggancio" tra il *pentre-graveur* e l'erudito, mediato verosimilmente dai colleghi e corrispondenti fiorentini del marchese esperti di antichità etrusche come Filippo Buonarroti, Anton Francesco Marmi e, soprattutto, Anton Francesco Gori. Proprio a quest'ultimo Scipione scriveva, sul finire del 1725:

Essendo io sempre in pericolo d'esser chiamato da un giorno all'altro o a Venezia per le mie liti, o a Torino per li comandi di quel Re, o in Baviera per gl'obblighi con quella corte, [...] io non posso per ora addossarmi il Sig. Franceschini Intagliatore del quale per altro ho molta stima. Ma se potrò mai aver quiete molte cose ho in idea per le quali nol perderò di vista, e in ogni caso potrò ancora mandargli i disegni dove egli sarà.¹¹²⁸

L'allestimento dei rami confluiti nell'edizione tumermaniana del '30 sembra dunque avere radici lontane, ancorabili almeno a un lustro innanzi. Lo stesso Gori del resto, stimolato dal successo del *De Etruria Regali* del Dempster (cui ebbe modo di collaborare anche Franceschini; 3 voll., Firenze, G. G. Tartini, S. Franchi, M. Nestenus, 1724-1726), andava in quegli anni maturando il progetto di un *Museum florentinum* che vide la luce, complessivamente, tra il 1731 e il 1766. Nella sezione dedicata alle *Gemmae antiquae ex thesauro mediceo* (2 voll., 1731-1732) si trova una versione ridotta del diaspro in questione, delineata dal Campiglia e tradotta su rame

¹¹²⁶ *Indice de' Rami della presente Opera* in *Delle Opere del Cavaliere Battista Guarini. Tomo secondo*, cit., s. n. p.: "Un Vaso Etrusco con sopra due Comici in atto di recitare sopra d'un palco, il quale si conserva nel museo del Signor Marchese Maffei. Disegno e intaglio del Zucchi".

¹¹²⁷ *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli*, cit., p. 260

¹¹²⁸ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 505-506 (lettera ad A. F. Gori del 27 settembre 1725), p. 505. Sull'interessamento del Maffei per l'etruscologia e sui relativi contatti con gli studiosi più aggiornati si rimanda a G. Cipriani, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, cit., pp. 27-63.

verosimilmente dal Gabuggiani¹¹²⁹. Anche volendo escludere una commissione diretta da parte del Maffei, non sembra dunque irragionevole la possibilità che della pietra esistesse, già prima del '31, una riproduzione più dettagliata: quella disegnata e scolpita dal Franceschini, per l'appunto, inviata dallo studioso fiorentino a Verona, magari a fronte del pressante entusiasmo dell'erudito atesino che nelle sue lettere ventilava addirittura "il pensiero d'una storia etrusca"¹¹³⁰.

Il terzo contributo calcografico (abbinato alla commedia *Le Cerimonie*) mostra invece un frammento di bassorilievo marmoreo di proprietà maffeiana delineato dal Tiepolo, "molto singolare per la bella maniera"¹¹³¹, e inserito – con integrazioni – nel secondo volume del Guarini (cfr. **fig. 410**)¹¹³² e fatto poi reincidere all'interno del *Museum Veronense* per mano della coppia Cignaroli-Zucchi (**figg. 486-486/a**). Lo stesso dicasi per la vignetta de *La fida ninfa*, desunta da un rilievo greco che il marchese aveva fatto "incastrar con molt'altri ne' portici interiori dell'Università di Torino" (**fig. 487**) e di cui possedeva il disegno, portato a Verona dal capoluogo sabaudo in attesa di individuare uno o più valenti incisori ai quali affidarne la traduzione, come confessava nel '24 a Francesco Bianchini, suo corrispondente a Roma¹¹³³. Dal Museo sabaudo proviene anche il bel fregio con baccanti commissionato al veneziano Andrea Zucchi poco prima che questi si spostasse a Dresda e destinato a comparire nel '49 in coppia con un rilievo dal contenuto iconografico molto simile (cfr. **fig. 136**). Di minor valore qualitativo è infine il medaglione posto a conclusione della *Lettera*, discusso anche da illustri precedenti quali il *Thesaurus numismatum* di Charles Patin ([Amsterdam], *sumptibus auctoris*, 1672) o la *Dissertationes de Alexandri Magni Numismate* dell'olandese Syvert Havercampe (Lione, J. Van der Aa, 1722), forieri di interpretazioni iconografiche diverse (rispettivamente: mostruose divinità egizie e personificazioni dell'Impero d'Oriente e d'Occidente, entrambe confutate da Maffei che vi volle piuttosto raffigurate semplici maschere di scena con ampia cavità orale appositamente studiata per amplificare la voce maschile)¹¹³⁴ (**figg. 488-488/a-b**).

Da un punto di vista contenutistico le citate pubblicazioni testimoniano la profondità dell'approccio dell'erudito atesino che, al pari dei vari Maggi, Muratori, Gravina, Crescimbeni, Orsi, Martello, Zeno ..., avvertiva la questione teatrale come momento qualificante di una più ampia riforma intellettuale, morale e sociale. Bersagli dichiarati erano da un lato il dramma per musica, dall'altro la commedia dell'arte, entrambi responsabili di un decadimento etico ed

¹¹²⁹ A. F. Gori, *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. Ioanni Gastoni Etruriae Magno Duci dedicatum*, Firenze, M. Nesteno, F. Moucke, 1731, Tav. XXXXIV (44), n. VIII.

¹¹³⁰ S. Maffei, *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in tal materia*, cit., p. 239.

¹¹³¹ *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli*, cit., pp. 265-266. "Ci si mostra il piè d'una colonna [...]. Uno degli attori pare qui in atto di lanciarsi, o di cadere, e l'altro a sostenerlo, incontrandolo con la spalla sotto l'ascella".

¹¹³² È proprio grazie all'*Indice de' rami* compilato nel '37 dal Tumermani che riusciamo a risalire al nome del disegnatore (G. B. Tiepolo) e dell'incisore (F. Zucchi), non specificati invece nel testo del 1730.

¹¹³³ *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli*, cit., p. 267. Cfr. anche S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, pp. 476-478 (lettera del 12 giugno 1724 a F. Bianchini). Anche questo rilievo compare, reinciso, nel *Museum veronense* (cfr. **fig. 487/a**).

¹¹³⁴ *Lettera del Sig. Marchese Scipione Maffei al Signor Giulio Cesare Becelli*, cit., p. 278-279

estetico della pratica teatrale, a fronte del quale s'intendeva risollevare il dato autoriale (a garanzia letteraria) e attoriale (a garanzia didattico-catarctica)¹¹³⁵. Se alla base di tale interesse si può scorgere (in Scipione come in molti altri nobili contemporanei) la giovanile educazione gesuita, a pesare sulle scelte di stile fu soprattutto l'esperienza arcadica, che funse da volano per il progressivo abbandono del testo performativo d'impostazione barocca (fondato sull'improvvisazione), alla ricerca di una nuova ottica "logocentrica", razionalizzante e filosofica (non estranea a influssi esteri, francesi *in primis*)¹¹³⁶. Anche per questo motivo, a partire dalla fine del XVII secolo, stava via via riprendendo quota il repertorio classico tragico e comico, sia nella versione greca/latina sia nella sua "seconda giovinezza" cinquecentesca. Molto attivo in questo senso fu Giulio Cesare Becelli, autore di testi non destinati alla rappresentazione di scena, ma depositari di nuovi orientamenti letterari. Si pensi alla tragedia in versi sciolti *L'Oreste vendicatore* (J. Vallarsi, 1728) e alla serie di sette commedie composte tra il 1740 e il 1748 che riscossero discreto successo, grazie all'apprezzabile combinazione dei modi della commedia rinascimentale d'ispirazione classicheggiante, di richiami umoristici aristofaneschi e di temi contemporanei: *Li falsi Letterati* (J. Vallarsi, 1740), *L'ammalato* (fratelli Merlo, 1741), *L'ingiusta donazione* (fratelli Merlo, 1741), *l'Agnese di Faenza* (J. Vallarsi, 1743), *Li poeti comici* (Rovereto, F. A. Marchesani, 1746), *La pazzia* (D. Ramanzini, 1748), *L'ariostista e il tassista* (Rovereto, F. A. Marchesani, 1748)¹¹³⁷. All'elenco delle opere veronesi non finalizzate alla diretta *mise en scène* vanno inoltre aggiunte la *Didone. Tragedia* di Giampietro Cavazzoni Zanotti (Berno, 1721), *l'Achille in Troja. Tragedia* di Giannicola Montanari (1728), *L'Ester. Tragedia* di Francesca Manzoni (1733) e *L'Ezzelino. Tragedia* di Antonio Franceschini (1743),

¹¹³⁵ Un'interessante lettura sulla questione, tra Seicento e Settecento, si ha in S. Locatelli, *La riforma del teatro nel primo Settecento attraverso il Giornale*, in «*Il Giornale de' Letterati d'Italia*» trecento anni dopo. *Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno (Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010) a cura di E. Del Tedesco, Pisa, Roma, 2010, pp. 309-324. L'autore sottolinea la precocità delle posizioni muratoriane espresse nell'opera *Della perfetta poesia italiana* (1706); il modenese infatti insiste sul valore letterario delle *pièce* teatrali, destinato a trasmettersi anche nella pratica scenica. Quest'ultima dovrebbe infatti essere sovrintesa dal medesimo scrittore, al quale spetta la scelta di "valorosi recitanti" (ovvero professionisti) la cui rappresentazione sul palco ha il compito di veicolare in maniera diretta contenuti edificanti.

¹¹³⁶ E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, 1983, p. 27. Secondo l'autrice tutte le poetiche (tragiche e melodrammatiche) del periodo arcadico fino al Metastasio obbediscono a un'estetica "logocentrica". Sull'influenza della educazione gesuita si veda anche S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, 1988, pp. XII-XV; alla fine del Settecento tale ordine contravveniva alle prescrizioni della *Ratio studiorum* e concedeva ai giovani convittori la preparazione di rappresentazioni tragiche e comiche, allietate da balli e intermezzi. Non a caso il pezzo inaugurale del Filarmonico – *La Fida Ninfa* – risale al periodo della formazione parmense sotto l'egida della Compagnia di Gesù, quando Scipione aveva diciotto anni, ovvero nel 1693. Cfr. anche G. C. Becelli in *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei*, cit., p. 195.

¹¹³⁷ Un'ottava opera, *L'Ospedale dei librari*, restò invece manoscritta. Da un punto di vista contenutistico le sette commedie proponevano pungenti satire in versi su alcuni aspetti della società contemporanea: *Li falsi letterati* è diretta ai pedanti disputatori di questioni letterarie; *L'ingiusta donazione* (primo titolo: *L'Avvocato*) prende di mira sotterfugi e stratagemmi di avvocati e uomini di legge; *L'ammalato* ha per oggetto medici e speciali ciarlatani; *l'Agnese di Faenza* interrompe invece la serie delle commedie di costume per mettere in scena una novella del Boccaccio (sulla scia del teatro cinquecentesco); *Li poeti comici* incarna il programma riformatore della Commedia vagheggiato dall'autore contro le consuetudini teatrali seicentesche, giudicate vuote e fatue; la *Pazzia delle pompe* critica la smodata ambizione – soprattutto femminile – per il lusso; *L'ariostista e il tassista* costituisce una satira generale contro le inutili controversie fra letterati (in questo caso sostenitori o dell'Ariosto o del Tasso).

queste ultime congedate dalla bottega del Tumermani¹¹³⁸. Già nella dedica dei *Traduttori italiani* (1720) Maffei confutava l'idea – propugnata dai colleghi d'oltralpe come Perrault o De La Motte – secondo cui il progresso delle scienze avrebbe reso automaticamente superiori i moderni rispetto agli antichi pure nella composizione poetica. Beninteso, tale discorso si proiettava sullo sfondo dell'annosa *querelle* tra Italia e Francia, collaterale alle disquisizioni linguistiche del medesimo Becelli e di lì a poco ribadita dal marchese a suon di lettere pubbliche, vere o mascherate, nel confronto diretto col Voltaire¹¹³⁹. In più occasioni si è avuto infatti modo di osservare il contrastato rapporto con la compagine francofona: se da un lato l'erudito riconosceva il carattere imprescindibile di molti testi patristici, storiografici, filosofici e teatrali ivi redatti, dall'altro non tollerava l'abuso di gallicismi o di acritiche traduzioni, fin troppo diffusi nel panorama editoriale della penisola¹¹⁴⁰. Nonostante la produzione melodrammatica italiana continuasse ad avere buoni riscontri all'estero, grazie anche alla riforma dello Zeno e del Metastasio (poeti cesarei della corte asburgica, l'uno dal 1718 al 1729, l'altro dal 1730 al 1782), l'attenzione di buona parte dei letterati nostrani era rivolta però a modelli francesi. L'imitazione dei modi di Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) e Molière (1622-1673) stava portando però a una fitta schiera di epigoni e blandi rifacimenti. A fronte di un'Italia (o meglio, di un'Europa) oramai “*gallicisée*” e di un rinnovato bilinguismo internazionale teso a sostituire il francese al latino, nel corso del Settecento si assiste all'insorgere di animate discussioni sulla “lingua comune”, evocanti, a distanza di secoli, posizioni dantesche (cfr. *De vulgari eloquentia*),

¹¹³⁸ Fatta eccezione per il frontespizio di riuso dell'*Ester* – già presente nel *Muret* e subito dopo nelle *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso* (cfr. **fig. 558 bis**) – e la variante xilografica dell'*Allegoria di Verona e l'Adige* (adoperata, curiosamente in controparte, anche nel *Sadoletto* del '37) i volumi citati non si distinguono per l'allestimento tipografico/calcografico.

¹¹³⁹ Non mancavano ovviamente sostenitori della corrente modernista anche in Italia, come ad esempio lo scrittore e storico sloveno Gian Rinaldo Carli (1720-1795) che nel suo *Dell'indole del teatro tragico* (Venezia, S. Occhi, 1746) si schierava contro i seguaci della tragedia di modello greco-romano. Sulle accuse di intellettualismo rivolte ai colleghi Corneille e Racine, non in grado di dare verosimiglianza al dialogo drammatico si veda S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, cit., p. XXVI. Sulla comunanza d'intenti da parte dei vari eruditi italiani per una riforma del teatro che mettesse in secondo piano il linguaggio inverosimile del melodramma, la predominanza della musica, l'uso dei dialetti e delle maschere cfr. *ivi*, pp. XXXIII-XXXVIII; S. Locatelli, *La riforma del teatro nel primo Settecento attraverso il Giornale*, cit., pp. 309-324; G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini, Venezia-Roma, 1962.

¹¹⁴⁰ Emblematico il rimprovero al collega bresciano Gian Maria Mazzucchelli, intenzionato a tradurre le biografie degli italiani illustri inserite nelle *Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres* (43 voll., Paris, Briasson, 1727-1745) di Jean Pierre Nicéron (1685-1738). Si veda S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 810-811 (lettera a G. M. Mazzucchelli, s.d., ante-1737): “Qual fatalità dell'Italia è questa ch'anche gli spiriti grandi come V. S. III.^{ma} si adoperino per deprimere l'Italia e per esaltare la Francia. In Francia hanno per fermo che in Italia non ci sia più lettere unicamente perché vedono che altro non ci si fa se non ristampe semplici o traduzioni dal Francese. Dicono che se i Francesi non scrivessero, gl'Italiani non saprebbero più far niente e che non possono più far altro che andar in groppa a loro. È pur vero [...]. Ora si dovrà vedere che quelli ancora i quali posson far da sé, e cose ottime, si mettano alla bassezza di tradur dal Francese? E a tradur poi il p. Nicéron che a Parigi non la minima stima! e a tradur le vite degl'Italiani, de' quali non se ne sa nulla? [...] Ma chi vieta a Lei di farsi autore, e di valersi delle sue notizie tanto maggiori, e tanto più abbondanti per compir le vite de' nostri [...]? Non ci faccia ella dunque questa vergogna. Le faccia lei stessa, e le comunichi con Apostolo Zeno, che per notizie de' Letterati ne sa più quando dorme, che il p. Nicéron quando studia”. La filippica del Maffei sortì gli effetti sperati, dato che Mazzucchelli rinunciò all'iniziativa, preferendo dedicarsi all'opera *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani* (6 voll., Brescia, G. Bossini, 1753-1763) rimasta però incompiuta per la morte dell'autore occorsa nel 1765.

trissiniane e tassesche da cui il palcoscenico non era affatto immune¹¹⁴¹. Lo stesso “Giornale de’ Letterati” (sin dall’*Introduzione* maffeiana del 1710) caldeggiava l’istituzione di un “teatro della nazione italiana”. Date tali premesse, meglio si comprende dunque l’importanza del già citato *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena* concepito dal marchese sin dal primo decennio del secolo (durante cioè la collaborazione con la compagnia del Riccoboni) e pubblicato infine nel 1723 per i torchi vallarsiani. Si trattava infatti di una delle prime raccolte antologiche sulla produzione teatrale italiana cinque e seicentesca, animata alla base da una funzione pratica: riavvicinare cioè gli attori a un repertorio alto e “popolare” al contempo (nell’accezione più vasta del termine)¹¹⁴². Sullo sfondo aleggiava un velato attacco a Giovan Gioseffo Orsi e al suo *entourage* bolognese (Pier Jacopo Martello *in primis*), impegnati in un sistematico lavoro di traduzione e messinscena di drammi francesi¹¹⁴³.

A distanza di sette anni, la posizione dell’erudito veronese – non disgiunta da fini auto-celebrativi – trova nuova difesa nelle pagine del *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei* (G. Tumermani, 1730). Va precisato inoltre che l’uscita del testo s’inseriva in una delicata congiuntura cronologica; proprio al 1730 infatti, in concomitanza con la fiera di maggio, era stata fissata la solenne inaugurazione del Filarmonico che avrebbe ospitato per l’occasione la *mise en scene* de *La Fida Ninfa*, dramma in tre atti scritto in età giovanile (con il titolo: *Sciro fuor di Sciro*) e più volte rimaneggiato. Per quanto concerneva il rivestimento musicale si era provveduto a ingaggiare il compositore fiorentino Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760), famoso per aver accompagnato opere come l’*Artaserse* (testo di P. Pariati, A. Zeno), *L’odio e l’amore* (M. Noris), *La fede tradita e vendicata*, *L’innocenza difesa* (F. Silvani), *La Merope* (A.

¹¹⁴¹ G. Folena, *L’italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, cit., pp. 12-30. Rispetto ai secoli passati tali questioni vennero affrontate (da Muratori e da Gravina, oltre che da Maffei) senza sollevare dispute regionali o intra-peninsulari, quasi a ribadire la compatta opposizione italiana nei confronti della Francia. Il Folena osserva come tra i due idiomi vigessero differenze sostanziali: il francese si presta all’argomentare astratto e ai neologismi lessicali, mentre l’italiano rimane la lingua dell’oratoria e della storiografia. Cfr. anche L. Serianni, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 187-237, p. 188: “Il francese, ricorrendo all’ordine diretto (soggetto-predicato-complementi) rispecchierebbe l’ordine naturale delle idee, a differenza dell’italiano, impacciato dalle inversioni di gusto classicheggiante; un altro suo punto di forza starebbe nella scarsa distanza tra prosa e poesia (segno della duttilità di una lingua che, rimanendo in sé stessa, risponde alle esigenze più diverse); il francese, in una parola, è destinato a diventare la nuova lingua universale dell’Europa, in quanto “proiezione espressiva dello Stato de re Sole”. Per un panoramica della situazione teatrale italiana G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., pp. 277-307.

¹¹⁴² Fino ad allora non erano infatti mai state stampate vere e proprie raccolte teatrali; sull’onda dell’apporto maffeiano, nel 1724 uscì una sorta di *pendant* comico alla raccolta vallasiana, ovvero le *Commedie di M. Lodovico Ariosto, cioè i Suppositi, la Cassaria, la Lena, il Negromante, et la Scolastica* (Firenze [ma Napoli]); nel 1731 invece, per i tipi della Società Albrizziana di Padova, veniva data alle stampe, a completamento del testo veronese, una *Scelta di rare e celebri tragedie, cioè il Cresofonte del Liviera, l’Orbecche del Giralaldi, l’Antigona dell’Alamanni, l’Evandro del Bracciolini*. Cfr. S. Locatelli, *La riforma del teatro nel primo Settecento attraverso il Giornale*, cit., pp. 319-324 e M. G. Accorsi, *Le raccolte teatrali fra scena e lettura*, in *Gli spazi del libro nell’Europa del XVIII secolo*, cit., pp. 217-240.

¹¹⁴³ M. G. Accorsi, *Le raccolte teatrali fra scena e lettura*, cit., pp. 231-236. Da parte dell’Orsi e del Martello la polemica continuò con l’uscita delle *Opere varie trasportate dal Franzese e recitate in Bologna* (18 voll., Bologna, L. dalla Volpe, 1724-1750). Per l’attribuzione delle traduzioni ai due scrittori felsinei cfr. S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in “La Rassegna della Letteratura Italiana”, LXXVIII, 1974, n. 1-2, pp. 64-90, con attenzione alle pp. 77-81.

Zeno), *Bacocco e Serpilla* (A. Salvi)¹¹⁴⁴ ... Eppure, nel marzo di quell'anno, gli Inquisitori Sebastiano Venier, Piero Grimani e Nicolò Corner decretarono la sospensione dei lavori; il che sollevò non poco le casse e le energie del Maffei, il quale, solo qualche mese prima, confessava all'amico Vallisneri di essere "impacciaticissimo nell'Opera che si farà a maggio, che monterà a 19 mila ducati di spesa"¹¹⁴⁵. Sulle motivazioni ufficialmente addotte permangono negli storici alcuni dubbi e qualche divergenza d'interpretazione: pare poco probabile che l'annullamento dello spettacolo – considerato "divvertimento non necessario" alle "congiunture presenti"¹¹⁴⁶ – andasse imputato al timore per l'eventuale passaggio in città degli ufficiali austriaci, con relativo smascheramento delle debolezze del sistema difensivo locale. Proprio in quel periodo infatti le truppe imperiali avevano una sorta di "libero transito" nel tratto Verona-Mantova; oltretutto, non sembra che la Dominante applicasse la stessa prudenza al gran numero di simili divertimenti risonanti nei propri teatri. Più convincenti parrebbero dunque essere ipocritanee – e non meglio specificate – cause di carattere economico-gestionale in seno alla medesima Accademia. Se si considerano infatti i frequenti dissidi emersi al suo interno durante la costruzione del teatro (anche, e soprattutto, tra i "fabbricieri") ovvero i molteplici e simultanei impegni del marchese, s'intuisce come le ragioni di tale ordine 'superiore' potessero essere anche altre. Del resto, nella relazione spedita a Venezia dal podestà Gradenigo si comprende come l'intervento degli Inquisitori fosse stato richiesto *in primis* proprio dal Maffei che, oberato dai gravosi oneri d'allestimento (tra cui l'anticipo del pagamento dei palchetti), ne sarebbe stato alleviato senza incorrere in sanzioni legali solo tramite un atto pubblico della Serenissima¹¹⁴⁷. Il divieto per il

¹¹⁴⁴ Quest'ultima fu rappresentata la prima volta nel maggio 1715 proprio a Verona. F. Giuntini, *Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., Oxford, 1992, vol. III, p. 221; J. Paxman, *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*, London, 2014, p. 207. Sulla vicenda si veda anche V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, cit., p. 11. L'Orlandini da Bologna fu chiamato a lavorare stabilmente a Verona, ove fu ospitato a casa del Maffei con il quale iniziò una revisione testuale e musicale dell'opera. Si veda G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, Verona, 1904, p. 25.

¹¹⁴⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 591 (lettera del 29 novembre 1729 ad A. Vallisneri). Come termine di confronto si può ricordare che in quegli stessi anni il marchese lamentava di aver speso ben tremila ducati (solo un sesto della cifra investita nel teatro dunque) per la preziosa edizione *in folio* della *Verona Illustrata*. Si rimanda al cap. 2.2.1.

¹¹⁴⁶ ASVe, *Inquisitori di Stato*, b. 106, lettera del 6 marzo 1730 al Podestà Vice Capitanio di Verona, ripreso in G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, cit., p. 21: "Corrono alcune voci che sia per farsi in breve tempo un'Opera in cotesta Città. Quali siano le congiunture presenti e quali possano essere in avvenire V. S. Ill.^{ma} colla sua prudenza ben lo comprende. Sarebbe perciò desiderabile che un tale divvertimento non necessario, e che attese le congiunture [...] potrebbe riuscire pericoloso, non avesse effetto". Sull'interpretazione militare si veda [F. Lando], *Cronaca ms. delle cose e fatti di Verona (1731-1734)* in "Archivio storico veronese", 1879, I, pp. 28-56 (alle pp. 39-41) ripreso e contestato da G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, cit., pp. 30-31: "Certo è che per tutto il 1730 l'Italia stette [...] in un molesto combattimento fra timori di guerra e speranza di pace; certo è che tra Carlo VI imperatore e Filippo V eranvi dissapori forti per la successione nei Ducati di Toscana, Parma e Piacenza; certo è che quando Filippo V parve volesse introdurre l'infante Don Carlo in Toscana, si videro, in opposizione a tal disegno, calare a poco a poco in Italia circa trentamila tedeschi che si stesero per tutto lo stato di Milano e di Mantova. Queste truppe dovevano di necessità traversar lo Stato Veneto, dovendo recarsi dal Tirolo a Mantova: ed aveano agio [...] di conoscere le condizioni della nostra milizia e delle nostre fortificazioni, anche senza esser attratte nella nostra città da uno spettacolo teatrale". Sulla questione anche G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., pp. 225-226; G. Folena, «Prima le parole, poi la musica»: *Scipione Maffei poeta per musica e la fida ninfa*, cit., pp. 205-233, p. 206 e L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, cit., pp. 87-88.

¹¹⁴⁷ ASVe, *Inquisitori di Stato*, b. 105, in G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, cit., pp. 21-22]: "[...] L'Impresario principale della medesima è il Marchese Scipion Maffei. Ieri, che fu a Palazzo, m'introdussi seco da solo a solo in discorso, e [...] m'avanzai ad insinuarle in maniera aggiustata di lasciarla cadere [...] ma egli protestò i forti suoi

1730 di fatto si tramutò in un rinvio a data da destinarsi, “né poteva essere altrimenti dopo che la miglior parte dei cittadini aveva messo fuori il denaro per la erezione del sontuoso edificio, dopo che la stessa Città col denaro pubblico aveva dato il suo concorso, dopo che un celebre maestro di musica s’era fatto venire appositamente a Verona a rivestire di note armoniose la *Fida Ninfa*”¹¹⁴⁸. Sostituito l’Orlandini con Vivaldi, la parabola si concluse con due anni di ritardo (precisamente il 6 gennaio 1732), in coincidenza quasi perfetta con l’uscita del manifesto culturale della *civitas* atesina: la *Verona illustrata*¹¹⁴⁹. Del resto, l’interesse del marchese per il teatro s’inseriva nel più ampio circuito di problematiche storiche e linguistiche che aveva guidato e stava in contemporanea guidando altre avventure formative, tutte miranti a una rieducazione etica ed estetica dell’aristocrazia intellettuale italiana.

La *Fida Ninfa*, frutto della collaborazione di un *team* d’eccezione e di un “*cast*” internazionale¹¹⁵⁰, sanciva dunque il decollo del nuovo baricentro teatrale atesino. La prima fu accolta da un pubblico numeroso ed entusiasta; tale successo diede il via a uno stabile rapporto del veneziano Vivaldi con la città scaligera, testimoniato da un’infilata di opere a cui lavorò non soltanto come compositore, bensì anche in qualità di impresario. Si pensi a *L’Adelaide. Dramma per musica da rappresentarsi [...] nel Carnovale dell’anno 1735* (J. Vallarsi) scritta dal Salvi, al *Tamerlano tragedia per musica* – detto anche *Bajazet* – del Piovene (J. Vallarsi, 1735) o al *Catone in Utica* del Metastasio, stampato dal Savioni di Venezia, ma destinato alla rappresentazione filarmonica durante la fiera maggiolina del 1737¹¹⁵¹. Nonostante la grandiosità

impegni di scritture con accordi, cosicché di presente siano anzi in viaggio da lungo paese più Personaggi per rappresentare l’Opera stessa: poi che sarebbe troppo esposta la sua pontualità, et onorifico, oltre l’insistenti prettese degl’accordati per aver da lui le poste summe stabilite, quand’ora [...] li licenziasse, poichè, come disse, non sarebbe egli tenuto a patuito, se non nel solo caso non si potesse farla, o per divieto Pubblico, o per causa d’Incendio anticipato del Teatro. Nell’espormi con rimostranze di somma sua pena tutte queste circostanze, s’estese in divote suppliche d’aiutarlo per conseguir esso Pubblico divieto, o che scriverà a qualche suo Padrone costà, acciò glielo procuri [...]”. Tale soluzione si prospettava dunque come l’unica via d’uscita per Maffei, che si profuse in tali “divote suppliche” perché non sapeva, come affermava il podestà, “con qual altro modo poter coprirsi presso il Mondo”. Si veda anche L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all’inaugurazione del Teatro*, cit., p. 88. Secondo Gian Paolo Marchi invece l’imposto “*stand-by*” sarebbe da imputare al diffuso sospetto di Venezia nei confronti della città terrafermana (e del suo più illustre cittadino). Si veda in merito G.P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, in *L’Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 91-111, pp. 101-102.

¹¹⁴⁸ G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, cit., p. 24. Ci si riferisce al primo ingaggio dell’Orlandini, sostituito in seconda battuta dal Vivaldi.

¹¹⁴⁹ Nell’opera non mancano, ovviamente, parole elogiative nei confronti del teatro “che vien creduto creduto pochi aver che il pareggino per quanto spetta alla perfezione della struttura; come niuno certamente l’uguaglia nella nobiltà degli annessi, che ha dinanzi. Giusta è la proporzione, ed alla Città adattata, benché l’altezza, e gli ornamenti lo faccian parere assai più grande, che non è”. S. Maffei, *Verona illustrata parte terza*, cit., p. 180.

¹¹⁵⁰ Oltre al connubio Maffei-Vivaldi rispettivamente per testo e musica, va infatti ricordata anche la scenografia a cura del Bibbiena. La coreografia spettò invece ad Andrea Cattani, ballerino del Re di Polonia. I tre principali cantanti erano Giovanna Gasperini “virtuosa di S.A. il Sig. principe d’Hassia d’Armstat” (nel ruolo di Licori), Gerolama Madonis “virtuosa della Sereniss. Arciduchesa Maria Elis. D’Austria” (Elpina) e Francesco Venturini “virtuoso della Sereniss.ma Elettricce di Baviera” (Oralto). Il libretto fu stampato da Jacopo Vallarsi e presenta, nel frontespizio, l’antico emblema dei Filarmonici con la sirena che regge l’astrolabio (cfr. **fig. 553**). L’opera fu dedicata a Daria Soranza Gradenigo, moglie del podestà e vice-capitano della città. G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit. pp. 227-228; *Venezia Vivaldi*, Catalogo della mostra, cit., pp. 28-30, cat. 4.15; M. T. Muraro, E. Povoledo, *Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibbiena in Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 235-252.

¹¹⁵¹ In merito alla prima del *Catone* il Vivaldi scriveva al marchese Guido Bentivoglio di Ferrara: “Qui, lode a Dio, la mia opera è alle stelle, n’è v’è cosa che molto non piaccia, sì de’ musici, che de’ ballerini; ognuno secondo il loro

degli apparati scenici ricordata dalle fonti, l'aspetto dei libretti risulta piuttosto modesto, privo cioè di illustrazioni calcografiche, fatta eccezione per il dramma del '37 in cui l'editore riutilizzò l'antiporta – anonima – del *Catone Uticense* del Noris, uscito in laguna al limitare del secolo (Nicolini, 1701) (**fig. 489**). Nell'agosto del 1732 anche il giovane avvocato Carlo Goldoni, allora venticinquenne, raggiunse l'entroterra veronese, mosso da curiosità. Egli avrebbe voluto conoscere di persona il marchese e sottoporgli la lettura dell'*Amalasunta* (tragedia lirica destinata al fallimento), ma lo mancò, sfortunatamente, di qualche giorno; Scipione era infatti ormai partito alla volta della Francia e sarebbe rimasto lontano dall'Italia per più di quattro anni¹¹⁵².

Pur nella difficoltà di ripercorrere con esattezza le vicende successive al maggio del '33 (mese in cui la serie dei resoconti accademici s'interrompe, all'indomani dell'inaugurazione), attraverso i testi a stampa è comunque possibile avere un'idea della galoppante produzione degli anni trenta e quaranta del secolo, svoltasi peraltro in autonomia rispetto all'"ingombrante" personalità di Scipione, impegnato nel lungo viaggio in Europa durante il quale – come si è detto – privilegiò la ricerca archeologica¹¹⁵³. Nel Carnevale del 1733 furono rappresentati *Il Demetrio* e *l'Artaserse* del Metastasio (J. Vallarsi, [1732-1733]); il libretto del secondo, dedicato alla podestaressa Daria Soranzo Gradeniga, presenta un'antiporta di riuso, allestita più di sessant'anni innanzi dalla coppia Lambranzi-Bosio per i torchi del Nicolini (Venezia, 1669) (**fig.**

potere [...]". Si veda G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 229, C. Bologna, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, cit., p. 243; P. Rigoli, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, in "Informazioni e studi vivaldiani", 14, 1993, pp. 99-100, p. 99.

¹¹⁵² Il mancato incontro non compromise l'ammirazione di Goldoni per il più anziano Maffei e il rapporto tra i due si mantenne negli anni a un livello epistolare, culminando nella dedica del *Moliere* da parte del veneziano, ove si legge: "Voi rimarcaste la miserabile decadenza di questo nostro Teatro, e ne promuoveste il risorgimento. [...] Voi avete scritto elegantemente, e con verità, e con chiarezza intorno al Teatri; avete dell'origine sua con erudizione trattato, e dimostrandolo utile non solamente, ma necessario alle più colte Nazioni, avete ad evidenza altresì dimostrato, che le Commedie, principalmente di questo secolo, erano atte piuttosto a corrompere i buoni costumi, anzi che a correggerli, o migliorarli [...]. Voi avete dati gli esempj della correzione, della onestà, delle buone regole, della gravità del Coturno, dell'amenità del Socco, e contentandovi di dar un modello per ciascheduna sorta di Teatrale Componimento, faceste altrui comprendere, che per riformare il Teatro mancavano soltanto gli Autori, che Voi, e le Opere Vostre imitassero. [...] Contento non può bramarsi maggiore uno scolare, oltre quello di sentirsi lodare dal suo Maestro. Voi mi avete empito di consolazione, e sin d'allora mi entrò nell'animo l'ardentissima brama di pubblicare al Mondo il rispettabile vostro giudizio, che tanto mi onora. Sa tutto il Mondo, che sin dall'età più fervida impiegato avete il sublime Vostro talento in opere d'alto peso, in opere della più accurata Storia, della più sublime Teologia; Voi la critica, Voi la morale, Voi la sperimentale Filosofia, e tante altre Scienze, ed Arti, che lungo troppo sarebbe il descriverle; Voi le avete felicemente trattate, ed arricchiste il Mondo di peregrine notizie, di nuove erudizioni, di salutevoli decisioni. Non è però disdicevole a Voi medesimo, che diate uno sguardo passeggero ad un'opera, che se nulla ha di buono, lo riconosce da Voi: Voi m'ispiraste quel genio, che andar mi fece della buona Commedia in traccia, e da Voi l'oggetto primario dell'onestà, e della modestia apprendendo, trovai la maniera di destare il riso negli uomini, senza offendere l'innocenza [...]". Cfr. C. Goldoni, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, 17 voll., Venezia, G.B. Pasquali, 1761-1780, vol. III, 1762, pp. 161-166; sulla relazione tra i due A. Neri, *Goldoni e Maffei*, in "Rivista Europea. Rivista Internazionale", a. XIII, 1882, vol. 27, f. IV, pp. 694-702; A. Cuman, *La riforma del teatro comico italiano*, in "Ateneo Veneto", a. XXIII, v. 1, 1900, n. 1, pp. 80-99; G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 95; N. Mangini, *Carlo Goldoni: un teatro per la riforma del "Mondo"*, in "Ateneo veneto", a. CLXXX, vol. 31, 1993, p. 77-91.

¹¹⁵³ L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, cit., p. 80. Beninteso, l'approccio antiquariale permise al marchese di affrontare l'argomento 'teatro' da un'ottica diversa da quella poetico-musicale. Un esaustivo elenco del periodo compreso tra il 1732 e il 1799 si ha in C. Garibotto, *Spettacoli lirici al Filarmonico nel Settecento*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XII (CXII), 1934, pp. 27-72.

490)¹¹⁵⁴. Negli anni a venire si susseguono il *Lucio Papirio dittatore* dello Zeno e l'*Arsace* del Salvi (J. Vallarsi, 1734), *La sventura felice* del Creta (D. Ramanzini, 1736), *L'Alessandro nell'Indie* e l'*Ezio* (D. Ramanzini, 1740) del Metastasio. Questi ultimi due in particolare presentano interessanti – ancorché problematiche – tavole illustrate¹¹⁵⁵. La prima riproduce verosimilmente la *Battaglia di Idaspe*, combattuta dal condottiero macedone contro il re Poro pochi anni prima del 323 a.C. I due protagonisti sono colti in primo piano, nel bel mezzo del vortice di cavalli rovesciati e cavalieri disarcionati; sullo sfondo, oltre il fiume attraversato da un anacronistico ponte, si scorgono altri soldati intenti a guerreggiare, tra lande aride e montuose. L'anonimo incisore utilizza un segno libero e “corsivo” nello strutturare le figure e definisce il chiaroscuro infittendo i tratti incrociati, per una resa complessiva di discreta esecuzione e di buon impatto scenografico (**fig. 491**). Anche nel secondo caso l'autore non viene specificato, nonostante riveli maggiore capacità bulinistica, soprattutto nella costruzione delle masse muscolari attraverso la serrata intersezione di linee parallele e incrociate (cfr. il personaggio in torsione) e nella modulazione dei passaggi chiaroscurali con puntuali effetti sfumati (cfr. la figura femminile nello sfondo). Il tema iconografico è meno semplice da decodificare, dal momento che non sembrano esserci appigli diretti alla trama del dramma; rimane il dubbio che i due soggetti in alto a sinistra possano essere il patrizio Massimo (rivale di Ezio e suo attentatore) e la figlia Fulvia (di Ezio invece innamorata), mentre la coppia uomini in basso parrebbe assolvere a mere funzioni allegoriche legate alla musica (cfr. la viola e il flauto)¹¹⁵⁶. L'ambientazione all'aperto evoca una scenografia teatrale, come testimonia il drappo del sipario increspato sulla destra, oltre al quale è ben visibile l'impresa dell'Accademia Filarmonica scaligera: la sirena bicaudata (**fig. 492**). Non va sottovalutato il fatto che la tavola si presenti qui ripiegata, avendo dimensioni leggermente maggiori (12 x 16 cm) rispetto al frontespizio in sedicesimo, a indicare probabilmente un precedente omogeneo utilizzo, ad oggi non identificato¹¹⁵⁷.

Completano l'elenco delle opere accompagnate da libretti, in ordine cronologico: il *Cesare in Egitto* del Bussani (D. Ramanzini, 1741), l'*Artaserse* del Metastasio (D. Ramanzini, 1741), il *Lucio Vero* dello Zeno (D. Ramanzini, 1742) *L'Artimene* (D. Ramanzini, 1742), *I Fratelli riconosciuti* (D. Ramanzini, 1743), *Il Ciro riconosciuto* del Metastasio (D. Ramanzini, 1743), *Il Tigrane* (D. Ramanzini, 1744), *Il Siroe* (D. Ramanzini, 1744) e *L'Ipermestra* del Metastasio (D.

¹¹⁵⁴ Si veda per confronto S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 102-103, fig. 74. Il testo veneziano spettava ad Aurelio Aureli e fu rappresentato al teatro dei SS. Giovanni e Paolo con scenografie dello stesso Giambattista Lambranzi e di Ippolito Mazzarini. La peculiarità del testo incisivo originale, come spiega la studiosa, sta nella doppia firma dei due artisti, ad oggi unico caso attestato.

¹¹⁵⁵ Per entrambi si è consultata la versione digitalizzata resa disponibile dalla biblioteca Universitaria di Erlangen-Nueremberg (rispettivamente coll. 70 S e 71 S). Nell'impossibilità di effettuare confronti numericamente significativi con altri esemplari dell'opera (spesso non inseriti in opac e irreperibili anche nei cataloghi cartacei del circuito veronese, dov'era più probabile la conservazione) o di ripercorrere a ritroso le vicende collezionistiche dei libretti in questione, non va esclusa a priori l'eventualità – peraltro molto frequente – di riusi di matrice.

¹¹⁵⁶ Va peraltro notato come la figura barbata rimandi alla tradizione iconografica del fiume Adige. Qui però l'attributo classico dell'anfora viene sostituito dalla viola da braccio.

¹¹⁵⁷ L'esemplare consultato è il D 377 6 della Biblioteca Civica di Verona.

Ramanzini, 1745) e di nuovo l'*Alessandro nelle Indie* (con rivestimento musicale a cura di Pietro Chiarini, anziché di Johann Adolf Hasse; D. Ramanzini, 1745), *La finta cameriera* del Barlocchi (D. Ramanzini, 1747), *La commedia in commedia* del Bambini (D. Ramanzini, 1747), l'*Irene delusa* (D. Ramanzini, 1748) e il *Costantino depresso* (D. Ramanzini, 1748) del Bravi, *L'impressario* (D. Ramanzini, 1748), l'*Antigono* e il *Demetrio* del Metastasio (D. Ramanzini, 1748 e 1749)¹¹⁵⁸. Balza agli occhi la pressoché totale esclusiva della tipografia ramanziniana di S. Tomìo che dalla metà del quarto decennio circa deteneva una sorta di tacito monopolio su questa specifica produzione editoriale.

Beninteso, l'approdo della città veronese al mondo teatrale coincise di fatto con il grande successo della *Merope* maffeiana, garantito anche dal sodalizio con la compagnia di Luigi Riccoboni (in arte Lelio) e la di lui moglie Elena Virginia Balletti (Flaminia) che la recitarono magnificamente nel 1713 al cospetto di Rinaldo I duca di Modena¹¹⁵⁹. Come già anticipato, tale opera rappresentò infatti un tassello importante nel panorama nazionale di riforma del teatro, in risposta al dilagare della tragedia francese (di Corneille, Racine, Quinault, Campistron, Pradon, La Fosse); lo stesso Becelli, nella nota "Al Lettore" premessa all'edizione del *Teatro*, non mancò di elogiarne la popolarità¹¹⁶⁰. Da un punto di vista formale le esigenze d'azione e di coinvolgimento emotivo, combinate a una dinamica alternanza di registri linguistici, trovava qui un perfetto equilibrio di derivazione classicista, senza bisogno di integrazioni musicali o coreografiche. Per quanto concerne i contenuti invece, sul solco di un tracciato di fatto già scritto, l'autore veronese decise di accantonare le "amorose passioni", elevando le vicende politiche e familiari della sfortunata regina di Messene a un più ampio dibattito teologico-filosofico su coscienza individuale, libertà, grazia e destino, conformemente a ciò che il teologo

¹¹⁵⁸ Il presente catalogo è desunto dall'intreccio di più fonti, tra cui, fondamentali: L. Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G.B. Pasquali, 1755, *passim*; T. Lenotti, *I teatri di Verona*, cit., p. 99; P. Rigoli, *Scenografi e 'apparatori' a Verona* in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 141-165, pp. 158-161. C. Garibotto, *Spettacoli lirici al Filarmonico nel Settecento*, cit., pp. 27-36.

¹¹⁵⁹ Sulle polemiche sorte di lì a poco con il Riccoboni (che si attribuiva il merito del trionfo teatrale) e sul presunto invaghimento del marchese per la Balletti si veda G.P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 91-111, con particolare attenzione alle pp. 91 e 96 (e riferimenti bibliografici).

¹¹⁶⁰ G.C. Becelli in *Teatro del Sig. Marchese Maffei*, cit., pp. X-XI: "Ma perché il vero paragone delle Tragedie è il recitarle in un Pubblico frequente, e numeroso, ricorderò, come rappresentata questa in Venezia l'anno 1714 quando il nome di Tragedia sulla pubblica Scena era da grandissimo tempo andato in disuso, e in total dimenticanza; e quando si disperava che in stagione d'allegria giugnesse pure il popolo a soffrire una favola ignuda d'amori, e tanto grave, e patetica, così smisurato favore incontrò, che convenne seguitare a farla quasi tutto il carnevale con folla sempre maggiore di sceltissima udienda, onde i Teatri di Musica quasi abbandonati restarono, e conveniva che nel recitare più e più volte gli Attori si soffermassero, interrotti dal commovimento, e dagli applausi [...]. Non sa veramente fin dove giugner possa la commozione, e il piacere che può nascer dalla vera Poesia, chi in quell'occasione non si ritrovò; e ben si conobbe allora, quanto differente effetto faccia, e quanto maggior forza su gli animi, il dipinger la natura, ed i veri sensi esprimerne, e i costumi delle età, del procedere a modo di Romanzo, con idee moderne, e con pensieri studiati, come nelle Francesi far si suole [...]. Al *Pastor fido* hanno reso testimonianza le molte edizioni e le varie traduzioni: molto più alla *Merope*, perché in sedici anni sopra trenta ristampe fatte se ne sono, e fuor d'Italia in Vienna, in Parigi, in Londra; ed è stata tradotta in Francese, in Inglese e in Tedesco [...]". Non è escluso che l'autore del testo (o il suo diretto ispiratore) fosse il Maffei in persona, stimato sodale del Becelli e non estraneo a celebrazioni autoreferenziali.

del Novecento Hans Urs von Balthasar definì la “drammatica della salvezza contemplata”¹¹⁶¹. Già Leopardi, severo critico letterario, riservava un generoso trattamento all’opera maffeiana; il primo dicembre del 1828 annotava infatti nel suo *Zibaldone*:

Nel principio del settecento ripigliammo non le forze, ma solo il buon gusto e l’amore degli studi classici, e la prima metà di questo secolo somiglia però al quattrocento, né si fa molto conto di quest’epoca di risorgimento perché non produsse (come il quattrocento) nessun lavoro d’arte, fuorché la *Merope*, e durò tanto poco che un uomo stesso poté aver veduto il tempo di corruzione il risorgimento e il ricadimento¹¹⁶².

Benché il giudizio su *Merope* sia stato negli anni ridimensionato, un’analisi – seppur corsiva – sulla letteratura teatrale settecentesca a Verona non può prescindere da questo rilevante punto di partenza, per certi versi anticipatore del dramma psicologico della seconda metà del secolo che ebbe in Vittorio Alfieri il suo campione¹¹⁶³. Portata, dopo la prima modenese, anche a Verona e Venezia, l’opera era giunta nel 1717 sulle scene parigine grazie al Riccoboni, chiamato nel 1716 da Filippo d’Orléans a dirigere la “Trope du Régent” tra le sedi dell’Hôtel du Bourgogne (vacante dal 1697) e il Théâtre du Palais-Royal¹¹⁶⁴. Nel 1718 conobbe la prima trasposizione in prosa per mano del segretario dell’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Nicolas Fréret e venne così inserita nel secondo tomo del *Nouveau Théâtre Italien* del medesimo Riccoboni (2 voll., Paris, A. U. Coustelier, 1718). Negli anni a venire le ricezioni critiche e le traduzioni letterarie del testo teatrale maffeiano s’intrecciarono con latenti – e congenite, verrebbe da dire –

¹¹⁶¹ G. P. Marchi, *Un confronto ineludibile: Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori in Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., pp. 372-373. Si veda anche D. Cecchetti, *Teologia della salvezza e tragico sacro*, in D. Cecchetti, D. Della Valle (a cura di), *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, Firenze, 2001, pp. 289-312. Sugli antecedenti teatrali cinque-seicenteschi (esemplati verosimilmente sul perduto *Cresofonte* euripideo) si veda E. Selmi, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, in E. Zucchi (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, cit., pp. 15-48.

¹¹⁶² G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 7 [3-4]. Il poeta di Recanati, in altra occasione, non mancherà di celebrare la “critica libera, franca, spregiudicata ed originale” del marchese. *Ivi*, vol. II., p. 2979 [4419]. A proposito del giudizio leopardiano cfr. L. Messedaglia, *Scipione Maffei e Giacomo Leopardi*, in *Miscellanea maffeiana*, cit., pp. 1-23.

¹¹⁶³ L’Alfieri ammette l’originalità della versione maffeiana che all’intreccio amoroso (presente ad esempio nell’omonimo melodramma dello Zeno, inscenato nel 1711 al San Cassan) preferì sondare i meandri dell’animo della regina di Messene. Egli ne riconobbe i meriti soprattutto nella costruzione del personaggio protagonista, benché ne ridicolizzasse certi altri in quanto lontani dalla sensibilità di fine secolo. Del resto, l’opera veronese di derivazione euripidea rappresenterà un riferimento anche per Gotthold Ephraim Lessing, analogamente impegnato a ridefinire le fondamenta del teatro nazionale tedesco. Sulla questione si veda già E. Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell’Alfieri*, Torino, 1901, con particolare attenzione alle pp. 50-62; L. Sannia Nowé, *Il «Tiranno» e la «Madre» nella «Merope» alfieriana*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983) a cura di G. Ioli, Torino, 1985, pp. 205-223; F. Longoni, «Ecco il tiranno». *Quale testo della Merope maffeiana lesse l’Alfieri*, in “Studi Settecenteschi”, 21, 2011, pp. 111-140; G. P. Marchi, *Da Voltaire a Manzoni*, in E. Zucchi (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, cit., pp. 49-73 con particolare attenzione alle pp. 55-73; G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., pp. 289-290.

¹¹⁶⁴ In assenza di un teatro stabile come il Filarmonico, a Verona la recita avvenne di giorno all’anfiteatro romano, una delle sedi per gli spettacoli autunnali. Sulle edizioni della tragedia si veda M. Dal Corso, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il voyage di Merope*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, cit., pp. 527-549. Sul Riccoboni si veda X. De Courville, *Un apôtre de l’art du Théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lélío*, 3 voll., Paris, 1943 e il più recente volume di S. Di Bella, *L’expérience théâtrale dans l’oeuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l’histoire du théâtre au XVIII^e siècle. Suivie de la traduction et l’édition critique de Dell’Arte Rappresentativa de Luigi Riccoboni*, Paris, 2009.

questioni linguistiche, riconducibili alla sedimentata *battage* italo-francese. Basti citare la polemica con il Voltaire, considerato inizialmente da Scipione ideale *traducteur* in versi, cui avrebbe lui stesso voluto “rendere il favore” con un’accurata versione italiana dell’*Henriade* (London, s.n.t., 1728), persuaso del fatto che “per tradurre un Poeta ci vuole un Poeta”¹¹⁶⁵. Le cose però andarono diversamente e lo scrittore francese, anziché cimentarsi nell’opera veronese, preferì comporre *ex novo* – tra il 1736 e il 1738 – una sua distinta *Mérove*, rappresentata nel ‘43 e pubblicata nel ’44 (Paris, L. F. Prault)¹¹⁶⁶. La dedica proemiale consisteva peraltro in una lunga dedica al marchese, ove elogi d’occasione e complimenti di forma mascheravano in realtà precise prese di distanza nei confronti della tragedia atesina (e italiana, *lato sensu*) la cui semplicità e naturalezza poco si adatterebbero, secondo l’autore, al gusto raffinato del pubblico francese. Inevitabile fu la reazione di Maffei che, se da un lato poteva finalmente assistere compiaciuto alla stampa della traduzione – seppur “*en prose*” – dell’abate Du Bourg (Paris, Veuve Bienvenue)¹¹⁶⁷, dall’altro sentì subito il bisogno di replicare. E la sua risposta ebbe effetto immediato su più fronti, generando una sequela di rimpalli epistolari ed editoriali. Il più rilevante, dal nostro specifico punto di vista, consiste nella nuova pubblicazione di *Mérove* del 1745: il volume in quarto, affidato ai torchi di Ramanzini, risulta infatti corredato di immagini calcografiche (nuove e di riuso) e costituisce nelle intenzioni dello scrittore un mezzo strategico per assolvere pubblicamente a finalità apologetiche e auto-celebrative. Oltre al testo tragico, parzialmente modificato¹¹⁶⁸, preceduto dal Proemio e dalla dedica alla contessa Madame Madaleine Angelique La Brousse, trovano infatti posto varie “annotazioni” (considerazioni sulla mimica, sul “*decor*” drammatico e sulla “*Ποίησις*” italiana), la lettera del Voltaire (in lingua originale e tradotta), la replica del marchese e due traduzioni dell’opera in francese e in inglese, rispettivamente di Nicolas Fréret e William Ayre¹¹⁶⁹. Curare l’aspetto paratestuale contribuiva

¹¹⁶⁵ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., II, pp. 734-735 (lettera a F. M. A. Voltaire del 1 gennaio 1736): “L’altro giorno mi fu portata la terza traduzione della mia Tragedia, ma non migliore dell’altre due. Gran fatalità, ch’essa non sia tradotta se non da chi non è punto ispirato dal nostro Apollineo genio. Per tradurre un Poeta ci vuole un Poeta. Deh, caro amico, liberatemi da tal disgusto, e fatene voi alfine una versione, che tolga il pregio anche all’originale. Io saprò be rendervi la pariglia, perché sappiate, che io penso di tradurre la vostra *Henriade* in verso scioltto [...]. Quello che occuperebbe gli altri sei mesi, sarà forse sbrigato da voi in 15, o 20 giorni [...] Traducetela a corsa di penna, e come se improvvisaste, che i vostri versi saranno sempre migliori di quelli degli altri benché faticati a lungo”.

¹¹⁶⁶ L’opera fu subito presentata nel mercato lagunare grazie all’edizione stampata da Simone Occhi (*La Mérove francese del signor di Voltaire trasportata in verso italiano*, Venezia, S. Occhi, 1744). Il testo italiano appare anonimo, ma è frutto del lavoro di Antonio Conti, che aveva seguito da vicino la vicenda della *Mérove* maffeiana, anche grazie ai frequenti contatti con il marchese, con il Voltaire, con Riccoboni e Fréret. Sulla questione si vedano L. Ferrari, *Le traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Parigi, 1925, pp. 163-167; M. Dal Corso, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il “voyage” di Mérove*, cit., pp. 533-534, p. 549 n. 42; G. P. Marchi, *Da Voltaire a Manzoni*, in E. Zucchi (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Mérove di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, cit., pp. 49-73.

¹¹⁶⁷ Su Victor de la Castagne detto Du Bourg si veda E. Robillard, *Documents sur la captivité et la mort de Dubourg dans la cage de fer du Mont Saint Michel*, in “Mémoires de la Société Antiq. Normandie”, XXIV, 1859, pp. 479-498; F. Mourlot, *Un délit de presse au XVIII^e. V. Dubourg et la cage de fer du Mont Saint-Michel*, in “Revue Normande”, X, 1901-1902, pp. 225-233.

¹¹⁶⁸ Si veda soprattutto l’epilogo della scena quarta del terzo atto.

¹¹⁶⁹ S. Maffei, *La Mérove tragedia con annotazioni dell’autore, e con la sua risposta alla lettera del sig. di Voltaire. Aggiungesi per altra mano la version francese del sig. Freret, e la inglese del sig. Ayre, con una confutazione della critica ultimamente stampata*, Verona, D. Ramanzini, 1745.

dunque a rendere più appetibile il prodotto librario nel mercato italiano ed estero, permettendo all'autore di diffondere le proprie ragioni letterarie e linguistiche. Respinte le accuse per “*cet air naïf & rustique, ces détails de la vie champêtre*”¹¹⁷⁰ descritte dal francese come incompatibili col gusto d'oltralpe, Scipione passava al contrattacco, evidenziando le lacune del *philosophe* e dimostrando la validità del cosiddetto principio di convenienza, ovvero l'idea “d'adattar lo stile alle persone e alle cose”¹¹⁷¹. Nemmeno il Lazzarini – di cui erano state pubblicate, postume, le *Osservazioni sopra la Merope*¹¹⁷² – venne risparmiato dagli strali del veronese. Stando alla premessa dello stampatore, la *Confutazione* ai danni del professore dell'Università patavina stava circolando già da qualche anno in forma manoscritta, corredata di spietate valutazioni su suoi componimenti e *pièces* teatrali definiti “assai languidi e vuoti” (*l'Ulisse il giovane, in primis*)¹¹⁷³. Per quanto concerne l'aspetto estetico, il lavoro tipografico si presenta ornato di un buon numero di rami provenienti dalla personale collezione del Maffei; alcuni di essi erano già apparsi in precedenti iniziative editoriali, come ad esempio l'antiporta con il *Bacco Bevilacqua* disegnato dal Tiepolo circa vent'anni prima ed esibito nella *Verona Illustrata* per il bulino dello Zucchi (cfr. **fig. 96**). Da lì proviene anche la vignetta frontespiziale (raffigurante un satiro desunto da un bassorilievo di proprietà Maffei) incisa verosimilmente da Zucchi, su probabile disegno del giovane Tiepolo (**fig. 493**; cfr. anche **fig. 486/a** per il riuso del '49), i due fregi che accompagnano dedica e proemio nonché la riproduzione di Giove Ammone (oggi conservato al Museo di Castelvecchio) (**figg. 494-495** e **fig. 82**). In particolare balza agli occhi la variazione didascalica della **figura 495**, ove l'indicazione in calce “Ara rotonda di marmo Mus. Bevilacqua” già presente nella *Verona Illustrata* del '32 viene accorciata ora in “Ara rotonda di marmo”; l'intenzionale abrasione costituisce un'importante testimonianza sui passaggi collezionistici che coinvolsero il puteale neoattico, passato dalla proprietà Bevilacqua a quella

¹¹⁷⁰ *Ivi*, p. 160.

¹¹⁷¹ “[...] e siccome nelle Tragedie non intervengono solamente re ed Eroi e non si può dare che si parli sempre di materie di Stato o d'impetuose passioni, e di fatti grandi e Reali, così il ritenere sempre l'istessa grandezza di frasi, lo stesso giro di figure e la stessa gravità di sentenze, passerebbe per difetto insigne”. *Ivi*, p. 185. La polemica continuerà negli anni a venire con un innalzamento di toni da parte dello stesso Voltaire che nel 1748 inserisce una camuffata “Lettera del Sig. De La Lindelle al Sig. Di Voltaire” all'interno della nuova edizione della *Méropé* (Dresda, 1748), ove, in quindici fermi punti, veniva confutato il lavoro del veronese. Si trattava ovviamente di uno pseudonimo, cui lo scrittore finse comunque di rispondere, contestando tali severe considerazioni sull'operato maffeiano. Si veda F. M. Arouet (Voltaire), *Raccolta compiuta delle tragedie del sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*, 6 voll., Venezia, N. Pezzana, 1783, II, p. 227-228. Per una contestualizzazione M. Dal Corso, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il “voyage” di Merope*, cit., pp. 531-532.

¹¹⁷² *Osservazioni sopra la Merope del signor marchese Scipione Maffei, ed altre varie operette parte finora qua e là disperse, parte non più pubblicate del signor abate Domenico Lazzarini di Morro Patrizio Maceratese già pubblico professore di Lettere Greche e Latine nella Università di Padova dedicate all'eminentissimo e reverendissimo Principe D. Prospero Colonna di Sciarra Cardinale della S. R. C. da Francesco Benaglio Trivigiano*, Roma, N. e M. Pagliarini, 1743. Il difetto maggiore che Lazzarini scorgeva nello svolgersi della trama di *Merope* stava nell'inverosimile irragionevolezza della regina di Messene che, nonostante i numerosi segnali dispiegati nel corso degli eventi, finisce col non riconoscere il figlio e col tentarne l'omicidio per ben due volte.

¹¹⁷³ S. Maffei, *La Merope tragedia con annotazioni dell'autore*, cit., p. 361. Cfr. anche E. Zucchi, *L'irragionevolezza della Merope nelle Osservazioni di Domenico Lazzarini*, in id. (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, cit., pp. 215-234.

Maffei, prima di entrare definitivamente nelle sale del Louvre¹¹⁷⁴. Quando nel '49 entrambi i rilievi d'altare verranno reincisi dal Cignaroli per il *Museum Veronense* le legende saranno invece totalmente eliminate per esigenze di uniformità (cfr. **fig. 132**). Su concessione di Scipione il Ramanzini poté inoltre usufruire di altre matrici intagliate, conferendo così una maggiore armonia tra testo e immagine. Il bacino cui attinse fu, ancora una volta, la *Verona illustrata* (cfr. **fig. 81** e **fig. 496**), fatta eccezione per la testata dell'atto primo riproducente un rilievo di soggetto teatrale conservato al Lapidario (**fig. 497**) inciso qui verosimilmente per la prima volta e di lì a poco nuovamente disegnato dal Cignaroli per il *Museum Veronense* (**fig. 497/a**). Dal punto di vista calcografico le novità dell'edizione però sono altre: ciascun atto della tragedia è infatti accompagnato da una tavola redatta *ad hoc* ove monumentali scenografie ospitano i protagonisti del racconto. Nell'elogio alla dedicataria – la “protettrice” delle Arti, contessa di Verteillac – il marchese ripercorre la genesi dell'opera: da qui si apprende che l'idea di una nuova pubblicazione di *Merope* risaliva a circa un decennio innanzi, durante il soggiorno parigino.

Il vostro risoluto comando, e la gentile intimazione, che risentitamente mi fate di adempiere una volta il dovere della mia parola, e di seguir finalmente la mia promessa, mi fa, Signora, interrompere per alquanti giorni lavori di troppo diversa spezie, e ritornare per breve spazio a gli studj geniali, e alle belle cose, abbandonate da me del tutto gran tempo fa, e quasi possi dire dimenticate. Ben dieci anni son già trascorsi, da che in Parigi, ove tante grazie vi piacque per vostra bontà di farmi, il desiderio vostro mi significaste, di vedere una bella edizione della mia Tragedia [...]. Alle vostre esortazioni si aggiungean quelle de' dotti Soggetti, da quali si frequentava la vostra casa: anzi a tanto giunse il calor dell'inchiesta, che uno di essi, cioè il Sig. Cavalier de la Touche, avendo per vostro suggerimento sei be' disegni ideati, e felicemente condotti, me ne fece dono, perché l'edizione se ne illustrasse. Cessi a così benigne istanze, vinsi la mia ripugnanza, promisi ubbidire, e con tale intenzione feci intagliare i disegni: ma tante furono le cose quali mi distrassero, che giunse il tempo della mia partenza, prima ch'io avessi saputo trovar tempo di pensare a questo. Soddisfeci però promettendo, e la mia fede obligando, che l'avrei fatto in Italia, e che non mi sarebbe ciò mai di mente uscito. [...] Ma finalmente riconosco nella mia dilazione il mio errore. Il rimprovero ultimamente ricevuto mi ha risvegliata la memoria del mio dovere, e mi ha fatto troncare ogn'indugio¹¹⁷⁵.

Il tradizionale *cliché* dello scrittore spronato da amici e sostenitori pare dissimulare in realtà questioni più urgenti: quello che Scipione chiama “rimprovero” – senza calcare troppo la penna – costituì probabilmente la vera causa dell'intervento editoriale. Il testo del '45 rappresenta infatti una sorta di pretesto per rispondere “in grande” alle accuse del Voltaire, che il 20 febbraio 1743 aveva messo in scena la sua versione di *Merope*, stampata l'anno dopo con un'insidiosa dedica proemiale rivolta proprio al Maffei. Alla luce del dissidio sorto fra i due meglio si spiega dunque l'enfasi posta dal veronese su alcune caratteristiche specifiche del teatro italiano – la recitazione ‘naturale’, per esempio – considerate invece lacunose in quello francese. Tornando all'allestimento dell'opera, il breve resoconto dell'autore ci permette di identificare nel monogramma *TL*, presente in tutte le illustrazioni, la mano del pittore ritrattista e miniaturista

¹¹⁷⁴ L. Franzoni, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, cit., pp. 42-44, figg. 4-7; M. Bolla, *Bonaparte e l'archeologia a Verona*, in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., p. 136.

¹¹⁷⁵ S. Maffei, *La Merope tragedia*, cit., pp. 3-6.

Jacques Ignace La Touche (Châlons-en-Champagne, 1694-1781), gravitante nel salotto della contessa de Verteillac anche in qualità di poeta¹¹⁷⁶. Quest'ultimo congedò – sembra di capire – “in amicizia” ben sei disegni, cinque relativi agli episodi tipici di ciascun atto e un sesto per l'antiporta, che però non venne mai tradotto su rame¹¹⁷⁷. Rifiutato per eccesso di modestia dallo stesso Scipione (che non accettava di vedersi rappresentato “fra gli antichi Eroi del Parnaso”¹¹⁷⁸) esso venne in seconda battuta sostituito con la citata matrice tiepolesca. L'incisore incaricato fu il borgognone Quentin Pierre Chedel (Châlons-sur-Marne, 1705 - 1763), allora all'apice della sua carriera svoltasi quasi totalmente nel capoluogo parigino¹¹⁷⁹. La padronanza bulinistica, attenta al dettaglio, ben si accompagna alla *verve* narrativa di La Touche, contenuta entro

¹¹⁷⁶ Pochissime sono le notizie biografiche sul De La Touche. Si veda M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, 2 voll., London, 1886, vol. I, p. 384

¹¹⁷⁷ Le vicende narrate dal La Touche sono, nell'ordine: *Arrivo del giovane Egisto al palazzo* (fig. 498), *Dubbi di Merope sull'identità di Egisto e disperazione per la morte del figlio* (fig. 499), *Primo tentativo di uccisione di Egisto da parte di Merope* (fig. 500), *Secondo tentativo di uccisione di Egisto da parte di Merope e intervento rivelatorio di Polidoro: Egisto è il figlio “perduto” di Merope* (fig. 501), *Uccisione di Adrasto e Polifonte da parte di Egisto e rivelazione alla folla della sua identità* (fig. 502).

¹¹⁷⁸ S. Maffei, *La Merope tragedia*, cit., p. 6.

¹¹⁷⁹ I dubbi sulla data di nascita, oscillante addirittura di dieci anni (Basan e De Angelis lo dichiaravano deceduto, quarantottenne, nel 1762, ancorando i natali al 1714), e quelli – conseguenti – sul periodo operativo sembrano oramai aver trovato una soluzione: grazie alle testimonianze documentarie che ne definiscono in modo più chiaro i contorni biografici, si è potuto appurare infatti che la morte non fu così precoce (cfr. le posizioni di Auguis, Lhote, Portalis, Beraldi, Bourgeois) e che avvenne nel paese natale nel '63, non a Parigi nel '62. Già secondo il Jombert, a lui contemporaneo, la formazione sarebbe avvenuta sotto la guida del pittore François Le Moine (Parigi, 1688 - 1737) e dell'incisore Laurent Cars (Lione, 1699 - Parigi, 1771). Tuttavia, l'assenza di collaborazioni accertate con entrambi rende oggi problematica tale affermazione; l'autore del *Répertoire* sostiene che la poca confidenza del Chedel con le tematiche storiche – tipiche invece del Cars – sia il motivo principale della loro quasi impercettibile tangenza di percorso. Malaspina di Sannazaro riporta invece la notizia secondo cui la prima vocazione professionale del francese sarebbe stata addirittura scientifica, accantonata in seguito dalla passione per il disegno. Questa ricostruzione – non suffragata dai fatti e forse un po' ingenua – acquista un sapore veritiero alla luce della frequenza con cui Chedel viene effettivamente chiamato a illustrare pubblicazioni di “comunità” intellettuali e accademiche, dai contenuti disparati (cfr. *L'histoire naturelle* di Dezallier d'Argenville per la Reale Società delle Scienze di Montpellier, Paris, J. Debure e stamperia Quillau, 1742; il *Traité du navire de sa construction, et de ses mouvemens* di Pierre Bouguer per l'Accademia reale delle Scienze di Parigi, Paris, A. Jombert e stamperia Cellot/Chardon, 1746; la *Histoire générale des Voyages* del Prevost (60 voll., Parigi, editori vari, 1746-1761). Per un profilo biografico si vedano C. A. Jombert, *Répertoire des artistes. Ou recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques et modernes, de toute espèce: par divers Auteurs [...] Tome premier*, Paris, 1765, pp. 35-36; J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers*, cit., vol. I, 1785, pp. 195-196; K. H. Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, cit., IV, 1790, pp. 54-57; M. Huber, C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, cit., vol. VIII, 1804, p. 117; P.F. Basan e H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, cit., vol. I, p. 135; L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, cit., vol. VIII, 1810, pp. 137-140; Auguis in *Biographie universelle, ancienne et moderne*, cit., vol. VIII, 1813, p. 317; M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers*, cit., vol. I, 1816, p. 269; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. II, 1835, p. 508; *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, sous la direction de M. le Dr. Hoefer, 46 voll., Paris, 1857-1877, vol. X, 1854, pp. 171-174; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: Contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les Nations dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes, avec l'indication de leurs différents états et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques depuis un siècle ouvrage destiné à faire suite au manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 2 voll., 4 tomi, Paris, 1854-1889, vol. I, parte II, p. 5; A. Lhote, *Biographie Châlonnaise avec documents inédits*, Chalons-sur-Marne, 1870, pp. 76-81; R. Portalis, H. Beraldi, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, cit., vol. I, 1880, pp. 366-371; A. Bourgeois, *Pierre-Quentin Chedel. Graveur Châlonnais du XVIII siècle et son oeuvre*, Chalons-sur-Marne, 1895; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et les pays*, cit., vol. II, 1949, p. 468; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., vol. VI, pp. 447-448.

un'impalcatura architettonica ripetuta spesso in maniera identica al fine di rendere credibile l'ambientazione del palazzo di Messene (**figg. 498-502**). La scelta del *graveur* francese lascia aperte alcune ipotesi sull'epoca di realizzazione, né smentite né confermate purtroppo dalla prefazione dell'autore. È assai probabile tuttavia che l'intaglio delle lastre sia avvenuto contestualmente al loro disegno, attorno cioè al 1735, dal momento che non vi è testimonianza di altri contatti (o collaborazioni) tra il marchese e il Chedel; alla luce di ciò, la partecipazione di Quentin Pierre può essere considerata tra le prime prove del suo ricco *curriculum* professionale. Al pari del La Touche, egli venne coinvolto nell'impresa in virtù di una contiguità di frequentazioni e conoscenze: fu forse infatti Nicolas Freret – che aveva tradotto *Merope* in prosa (I ed. Paris, A. U. Coustelier, 1718) – a fungere da ideale mediatore tra le parti.

Sia da un punto di vista letterario, sia per quanto concerne l'apporto calcografico l'esperienza di *Merope* rappresenta un *unicum* nel panorama veronese settecentesco. Il successo raccolto sin dalla rappresentazione del 1713 e la sua affermazione al di fuori dei confini nostrani riassumono, per certi versi, il meglio della produzione locale. Con l'allestimento ramanziniano del '45 la tragedia – già nota al pubblico e alla critica – spiccò ancor di più nel modesto tessuto scaligero, in cui testi teatrali 'sciolti' e libretti d'opera si presentavano quasi sempre sprovvisti di immagini. Non altrettanta popolarità ebbe invece la commedia *Il Raguet*, scritta durante il forzato esilio di Cavalcaselle e rappresentata al teatro veneziano di San Samuele nel carnevale del 1747¹¹⁸⁰. L'opera cavalcava lo stereotipo dei giovani cicisbei italiani che, per dimostrare gusto raffinato, scimmiottavano espressioni alla francese, risultando ridicoli, *in primis*, agli occhi delle rispettive fidanzate (Tumermani, 1747). Il volume in ottavo uscito dalla tipografia "alla Minerva" non presenta particolari abbellimenti: la vignetta frontespiziale – anonima – è la stessa utilizzata più di quindici anni prima per accompagnare *La Fida Ninfa* nell'antologia maffeiana (Tumermani, 1730; cfr. **fig. 487**) e *L'Idropica* del Guarini (Tumermani, 1737). Da qui proviene anche la vignetta a tema musicale posta in apertura all'atto primo (cfr. **fig. 414**).

Com'è noto, la vita del Filarmonico subì un brusco arresto nel 1749, in seguito al devastante incendio divampato la notte del 21 gennaio a causa di una torcia dimenticata accesa nel palco della famiglia Spolverini¹¹⁸¹. In poco più di due ore le fiamme divorarono la "Gran Sala" e lo scenario del Teatro, privando la città di un importante perno culturale. Il confinante

¹¹⁸⁰ "Ier sera nel teatro di San Samuele ànno rappresentata una nuova commedia del signor Marchese Maffei, che porta per titolo *Il Raguet*. È riuscito all'autore di eseguire quel che aveva in mente, ma à avuto in mente pochissima cosa. È una caricatura di quelli che innestano dei francesismi nel loro favellar italiano; e s'introducono due a favellare così affettatamente a quel modo, ma a sproposito. Per altro non v'è intreccio, non carattere, non costume, e la scelta medesima de' francesismi non è quella né de' più usuali, né de' più ridicoli. À avuto pochissimo incontro, e nemen questa sera la replicano per la seconda volta" (lettera di Gianmaria Ortes a Francesco Algarotti del gennaio 1747 conservata alla Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, *Epistolario di Bartolomeo Gamba*, II.F.5/264 trascritta da G. P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, cit., p. 104).

¹¹⁸¹ La causa dell'incendio suscitò ilarità (soprattutto a Venezia) dal momento che era risaputo come palchetti e camerini degli ordini nobili erano trattati quali salotti privati dove poter trascorrere il tempo anche prima e dopo lo spettacolo vero e proprio, tra cene, corteggiamenti e giochi di carte. P. Rigoli, *Breve storia della 'Gran Sala' dell'Accademia Filarmonica*, cit., p. 465; id., *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 67-70; id., *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 131-205, p. 141-142 (con riferimenti bibliografici); V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, cit., p. 87.

Museo Lapidario ne uscì invece “miracolato”, proprio nell’anno in cui si stava dando alle stampe il “catalogo” delle sue collezioni (che avrebbe rischiato di diventare, data la gravità dell’accaduto, un tragico *memorandum*). La ricostruzione dello stabile tuttavia fu alquanto repentina, sia perché esso rappresentava “la sostanza più ragguardevole” del patrimonio accademico, sia perché si avvertì l’unanime necessità di non lasciare sfornita una città come Verona di una sede nevralgica così importante¹¹⁸². Con il benestare di Simone Contarini, Provveditore generale in Terraferma e Protettore dell’Accademia (nonché meritato dedicatario di una miscellanea di componimenti redatti per l’occasione¹¹⁸³) si iniziò subito a stilare un piano di lavoro, assegnandone la coordinazione ad Alessandro Pompei e Girolamo Dal Pozzo. Il modello da loro presentato – in buona sostanza conservativo del disegno e degli ornati bibieneschi – venne però respinto dagli stessi Filarmonici che preferirono in seconda battuta affidare l’esecuzione allo scenografo ed ingegnere teatrale emiliano Giannantonio Paglia (già collaboratore del Bibiena). Quest’ultimo si dimostrò meno rispettoso delle intuizioni dell’architetto originario ed apportò sostanziali modifiche all’edificio, tramite la chiusura delle aperture laterali del proscenio e la diversa angolazione dei palchi su di esso prospicienti, digradanti a coppie¹¹⁸⁴. Pur nell’impossibilità di ricostruire i passaggi decisionali che portarono alla versione definitiva del Paglia (mancano infatti gli atti dell’Accademia relativi al periodo 1733-1769), si sa per certo che un lustro più tardi il nuovo edificio era ormai pronto¹¹⁸⁵. Nel carnevale del ’54 l’inaugurazione fu sancita dal *Lucio Vero* dello Zeno con accompagnamento musicale di David Perez e l’*Alessandro nell’Indie* del Metastasio, musicato da Johann Adolf Hasse (entrambi editi da G.B. Saracco); le scene furono invece preparate del bolognese Giuseppe Orsoni, accademico clementino allievo di Pompeo Aldrovandini, in quegli anni molto richiesto nella città scaligera anche per decorazioni di ville e palazzi, in virtù di riconosciute abilità da

¹¹⁸² VeAF, *Registro 51/B*, ripreso in P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l’incendio del 1749*, cit., p. 67.

¹¹⁸³ *Tributo dell’Accademia Filarmonica a sua eccellenza Simon Contarini Procurator di S. Marco e Provveditor generale in Terra ferma suo protettore*, Verona, J. Vallarsi, [1749]. La dedica reca la data 14 Giugno 1749. Tra gli autori dei componimenti si annoverano i soci accademici Jacopo Dal Pozzo (allora Governatore dell’istituto), Marcantonio Pindemonte, Giorgio Spolverini Dal Verme, Ottolino Ottolini, Ottavio Pellegrini, Giulio Cesare Montanari, Carlo Torri, Francesco Nichesola, Francesco Ottolini, Giannicola Alfonso Montanari, Alessandro Carlo Brenzoni, Ignazio da Persico, Orazio Sagramoso, Scipione Buri, Marcantonio Carli, Bertoldo Pellegrini, Antonio Ravignani, Girolamo Giuliani, Pietro Emilei, Ferdinando Crema, Carlo Allegri, Luigi Pindemonti, Luigi Miniscalchi. Sul progetto di ricostruzione, schedato in quattordici “capitoli” si rimanda a P. Rigoli, *L’architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 67-68.

¹¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 67-70

¹¹⁸⁵ Durante questo quinquennio gli spettacoli vennero comunque allestiti nel vecchio teatro dei Temperati, soppresso (ma non distrutto) nel 1715, come si è detto; si aggiunse inoltre l’estemporanea “location” del cosiddetto teatro “dietro la Rena” (da identificarsi verosimilmente nell’area di via Leoncino), attivo dalla stagione autunnale del 1749 fino all’inizio del 1753. Qui videro la scena: *La Maestra di Scola dramma giocoso per musica* (D. Ramanzini, [1749]) e *L’Arcadia in Brenta, dramma giocoso in musica* (G.B. Saracco, [1752]) e del Goldoni, *La Facendiera dramma giocoso per musica* (D. Ramanzini, [1749]), *Bertoldo Bertoldino e Cacaseno dramma giocoso* (D. Ramanzini, [1750]), *Ciro in Armenia* del Manfredi (D. Ramanzini, [1750]), *La favola de’ tre gobbi intermezzo per musica* (D. Ramanzini, [1750]), *La fede tradita e vendicata* del Silvani (D. Ramanzini, [1750]), *Artaserse dramma per musica* del Metastasio (D. Ramanzini, [1751]), *Costantino. Tragedia* del Bravi (D. Ramanzini, [1752])

quadraturista¹¹⁸⁶. Non stupisce, d'altro canto, né l'orientamento emiliano-bolognese nella scelta degli artisti coinvolti, né il corto-circuito tra produzione scenografica pubblica e committenza privata.

L'oramai ottantenne Scipione Maffei ebbe dunque il tempo di veder rinascere la struttura di cui aveva promosso in prima persona l'edificazione oltre un ventennio innanzi. Beninteso, i nuovi interessi culturali del marchese (orientati verso disquisizioni filosofiche e naturalistiche) e l'avanzata età (che lo porterà a mancare nel 1755) non gli avevano impedito di tornare a cimentarsi sulla questione teatrale, stavolta in polemica con padre Daniele Concina che nel *De spectaculis theatralibus* (Roma, Tipografia Apollinea, 1752) ne aveva condannato l'immoralità e la licenziosità. A lui il marchese rivolse il trattato *De' teatri antichi, e moderni* (A. Carattoni, 1753) che riscosse buona solidarietà dal mondo erudito e l'approvazione di papa Lambertini, tanto da rendere necessaria una ristampa già nel '54¹¹⁸⁷. La difesa di un teatro rispettoso degli ideali arcadici, mirante a conciliare *ethos* e *poiesis*, vantava del resto già numerosi sostenitori nel panorama della cultura veneta di metà Settecento. Si pensi ad esempio che solo un anno prima il Goldoni curava la commedia *La locandiera* (recitata al Teatro Sant'Angelo di Venezia), dimostrando non solo la volontà di superamento dei tradizionali schemi della commedia dell'arte, ma anche maggior disinvoltura e libertà "morale" nel costruire una storia che

¹¹⁸⁶ P. Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., p. 142. Sui contributi – oggi perduti – dell'Orsoni si veda S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., p. 279 ("Pellegrini Palazzo Nuovo"). La scenografia veronese del XVIII secolo sancisce una evidente predilezione per gli artisti emiliani (o loro discepoli, trasferitisi in città) sensibili a un gusto neo-cinquecentesco. Si pensi ai vari Bibiena (Francesco, Antonio, Giovanni Carlo), a Giuseppe Orsoni, Marcantonio Paglia, Giuseppe Montanari, Filippo Maccari. Le collaborazioni con artisti locali furono infatti relativamente circoscritte; si citano Giovanni Canela, Carlo Ederle, Giovan Battista Lorenzi e Marco Marcola (soprattutto per le scene boscherecce o, nel caso del Marcola, per piccole vedute con figure), oltre ai noti paesaggisti Tommaso e Andrea Porta che ebbero la loro prima commissione per il Filarmonico nel settembre del '58, su invito di Federico Bevilacqua e Girolamo Dal Pozzo. Non documentata invece la collaborazione dell'unico scenografo professionista scaligero, Innocente Bellavite. Al contrario molto attivo in suolo atesino fu Antonio Galli Bibiena (Parma 1697 – Milano 1774), figlio di Ferdinando e nipote di Francesco, assieme all'allievo/collaboratore Filippo Maccari (cui saranno affidati, tra gli altri, anche gli affreschi del ridotto e della "sala grande" del Filarmonico). Si veda L. Romin, *La scenografia teatrale veronese nella seconda metà del Settecento*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, marzo-aprile 1975, pp. 83-88; P. Rigoli, *Spigolature d'archivio. Tommaso e Andrea Porta scenografi al Filarmonico*, in "Vita Veronese", a. XXXIII, maggio-giugno 1980, pp. 111-112; id., *Scenografi e 'apparatori' a Verona in epoca veneziana*, cit., 141-165; P. Marini, *È dolce folleggiare a tempo e a luogo. Scenografia e decorazione in due sale veronesi del 1780*, in "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 73-83. Sul Bibiena si veda G. Galavics, D. Lenzi, *Antonio Galli Bibiena in L'Arte del Settecento Emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 8 settembre-25 novembre 1979) a cura di A. M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini, Bologna, 1979, pp. 261-262. Sul Bellavite P. Rigoli, *Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il teatro di Brescia (1745)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXXVII (CLXII), 1985-1986, pp. 167-206.

¹¹⁸⁷ S. Maffei, *De' teatri antichi, e moderni trattato in cui diversi punti morali appartenenti a teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al p. Daniele Concina, chi vien ora in tal materia così fieramente attaccato da lui*, Verona, A. Carattoni, 1753 e 1754. La polemica tra i due si trascinò fino alla fine dei giorni di entrambi (Maffei nel 1755, Concina nel 1756), a suono di ristampe e pubblicazioni. Del Concina si citano infatti anche l'edizione del 1754 (Roma, S. Occhi) e del 1755 (Roma, eredi Barniellini). Le battaglie tra i due eruditi si stavano svolgendo anche su altri fronti, a conferma di una irriducibile rivalità: si pensi solo alla rigida posizione di chiusura (anti-illuministica, verrebbe da dire) del Concina nei confronti delle teorie maffeiane sull'*Arte magica*. O ancora alle divergenze d'opinioni nei confronti dell'usura (contro i tre libri *Dell'impiego del danaro*, Verona, G.A. Tumermani, 1744) e della grazia (esposta da Scipione nell'*Istoria teologica* del '42). Sulla questione si rimanda a G. P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, cit., pp. 105-106; G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 296.

insegnasse “a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute”¹¹⁸⁸. Non a caso, il veneziano stava premendo in quegli stessi anni per un riammodernamento del genere comico per ovviare a un dilagante deterioramento del gusto, incarnando così una sorta di *alter-ego* rispetto al nobile veronese.

Come si evince dal testo del '53, negli ultimi anni della propria vita Scipione fu spettatore attento delle altrui esperienze letterarie. In particolare, sembra di poter ravvisare nel veronese Filippo Rosa Morando (1732-1757) l'ideale ponte verso la produzione filodrammatica della seconda metà del secolo. Nonostante l'infausto destino a lui assegnato (morirà infatti giovanissimo), il Rosa Morando ebbe modo di distinguersi non solo quale poeta arcadico e precoce dantista, ma anche in veste di tragediografo, in linea con le istanze riformiste di ascendenza maffeiana, ma comunque aperte a ventate d'oltralpe. A poco più di vent'anni scrisse infatti la *Tenoe* e il *Medo* (quest'ultimo dedicato al marchese), stampati nel '52 dai torchi di Antonio Andreoni e apprezzati anche negli anni a venire¹¹⁸⁹. A tal proposito, al fine di approfondire in maniera “compatta” un argomento come quello teatrale che presenta, tutto sommato, caratteristiche letterarie uniformi nel tempo, s'intende proseguire qui di seguito la breve panoramica sulla produzione drammaturgica e tipografica illustrata, senza demandare la questione al terzo capitolo (come vorrebbe invece la partizione cronologica).

Dopo la ricostruzione del '54 il Filarmonico mantenne inalterata la propria funzione di naturale “convoglio” operistico; il che emerge chiaramente dal susseguirsi di drammi musicali, testimoniati soprattutto dall'attività del Ramanzini¹¹⁹⁰. Sebbene da Venezia giungessero ormai

¹¹⁸⁸ C. Goldoni, *Delle commedie di Carlo Goldoni*, cit., vol. IV, p. 152. Goldoni condivide molte considerazioni maffeiane sulla crisi del teatro comico, espresse in *De' teatri antichi, e moderni* (soprattutto in relazione agli effetti deleteri dei comici dell'Arte con i loro spettacoli improvvisati, ricchi di lazzi e volgarità, recitati in dialetto e in prosa. Sulla questione cfr. G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., pp. 296-307 (e relativa bibliografia), p. 298: “Se simile è il rifiuto del teatro tardo-secentesco in relazione ad un decadimento del costume e del gusto, sono opposti i rimedi cui Maffei vorrebbe ricorrere. Mentre Goldoni guarda in avanti e auspica un tipo di commedia scritta ma aperta sulla realtà contemporanea, Maffei invece guarda indietro e difende la continuità della tradizione classica”.

¹¹⁸⁹ Il Silvestri riporta la notizia secondo cui nello stesso anno il Morando coordinasse una compagnia filodrammatica di estrazione aristocratica, con la quale recitò due tragedie di Giovanni Granelli e la *Merope* maffeiana, al cospetto di un pubblico composto in prevalenza da religiosi. Si veda G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 222. Interessante la descrizione che di lui ne fece Carlo Goldoni, dopo aver appurato che il giovane Rosa Morando era presente nella lista dei suoi detrattori. *Delle Commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto. Tomo XIII*, Venezia, G.B. Pasquali, 1761, p. 23: “Quello, che più degli altri mi ha fatto maravigliare, si è un moderno Autore di una Tragedia Italiana intitolata *Tenoe*, il quale nella dedicatoria, [...] consanna il verso che dicesi *Martelliano*, e arriva a chiamar me, e quei, che si credono seguaci miei, *gente nata per infamia dell'arte*. Non può negarsi, che la *Tenoe* non sia verseggiata con una dolcezza di metro, e con una forza di sentimenti ammirabile. L'Autore suo degnissimo è Scolaro del celeberrimo Signor Marchese Maffei di gloriosissima ricordanza. Si conosce, ch'egli ha procurato imitarlo, copiando i pensieri della sua *Merope*, e i versi medesimi trascrivendo; ma in alcuni tratti, mi si conceda il dirlo, ha superato il Maestro”.

¹¹⁹⁰ Si citano, in ordine cronologico, i titoli cerniti presso la Biblioteca civica: P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie* (G. B. Saracco, 1754); id., *Catone in Utica*, (D. Ramanzini, 1756); G. A. Migliavacca, *Il Solimano* (D. Ramanzini, 1757); P. Metastasio, *Olimpiade* (D. Ramanzini, 1758); P. Metastasio, *Artaserse* (D. Ramanzini, 1759); *Arianna e Teseo* (D. Ramanzini, 1759); P. Metastasio, *Didone abbandonata* (D. Ramanzini, 1760); P. Metastasio, *L'Alessandro nell'Indie*, (D. Ramanzini, 1761); P. Metastasio, *Il Demetrio* (D. Ramanzini, 1761); B. Bravi, *Costantino depresso* (M. Moroni, 1764); G. Bevilacqua, *L'Arsene* (M. Moroni, 1765); *Bajazet* (D. Ramanzini, 1765); P. Metastasio, *Olimpiade* (D. Ramanzini, 1765); id., *Antigono* (D. Ramanzini, 1765; con scenografie di A. Galli Bibiena); *La Cascina* (D. Ramanzini, 1766); C. Goldoni, *La Buona Figliola putta* (D. Ramanzini, 1766); *L'Amore in musica* (D. Ramanzini, 1766); P. Metastasio, *Il Demetrio* (D. Ramanzini, 1767); *L'Egiziana* (D.

quasi solo creazioni comiche in seguito alle spinte di Carlo Goldoni, Pietro Chiari e Gasparo Gozzi¹¹⁹¹, era però soprattutto il genere tragico a costituire il terreno più “alto” di confronto per gli scrittori atesini, soprattutto in relazione all’archetipo meropiano. In questo senso, assai curati appaiono alcuni allestimenti affidati alle officine del Moroni e del Carattoni. Il *Servio Tullio* del bresciano Carlo Antonio Monti ne è un esempio evidente¹¹⁹²: frontespizio, dedica (al procuratore di San Marco Girolamo Venier) e atto primo sono accompagnati da gustose vignette calcografiche (**figg. 503-509**). Sul disegnatore Giovanni Giacomo Figari si dispone ancora di pochissime informazioni biografiche e artistiche. La *collatio* degli autonomi contributi di Ezio Chini, Chiara Tellini Perina e Giuseppe Sava ha permesso tuttavia di definire con maggior precisione alcune coordinate geografiche in merito a questo pittore il cui nome fu per anni storpiato in “Giacomo Bigari da Desenzano”, in virtù di un documento ritrovato presso l’archivio comunale di Storo (TN)¹¹⁹³. Ancor prima di conoscerne l’identità anagrafica, proprio nella

Ramanzini, 1768); P. Metastasio, *Artaserse* (D. Ramanzini, 1770); C. Mazzola, *Ruggiero* (D. Ramanzini, 1770); G. Duranti, *Armida* (D. Ramanzini, 1771); *Creso* (D. Ramanzini, 1771); *Arianna e Teseo* (D. Ramanzini, 1772); P. Metastasio, *Adriano in Siria* (D. Ramanzini, 1774); G. Pindemonte, *L'isola di Calipso* (D. Ramanzini, 1775); P. Metastasio, *Il Re Pastore* (D. Ramanzini, 1775); F. Livigni, *La Frascatana* (D. Ramanzini, 1775); *Il Geloso in cimento* (D. Ramanzini, 1775); *Arsace* (D. Ramanzini, 1776); *Farnace* (D. Ramanzini, 1777); P. Metastasio, *Artaserse* (Stamperia Moroni, 1778); G. Bertati, *Isabella e Rodrico o sia la costanza in amore* (D. Ramanzini, 1778); T. Grandi, *Le gelosie villane* (D. Ramanzini, 1778); *La vendemmia* (D. Ramanzini, 1778); *Il Curioso indiscreto* (D. Ramanzini, 1778); P. Metastasio, *L'Alessandro nell'Indie* (D. Ramanzini, 1779); *Scipione* (D. Ramanzini, 1779); *L'Albergatrice vivace* (D. Ramanzini, 1780); *Quinto Fabio* (D. Ramanzini, 1780); C. Mazzola, *La Scuola de' gelosi* (D. Ramanzini, 1780); *L'Albergatrice vivace* (D. Ramanzini, 1780); D. Cimarosa, *L'Italiana in Londra* (s.n.t., 1781); G. Sarti, *Le gelosie villane* (s.n.t., 1781); P. Livigni, *La Frascatana* (D. Ramanzini, 1782); *Giulio Sabino* (D. Ramanzini, 1783); *Armida abbandonata* (D. Ramanzini, 1783); *Medonte Re d'Epiro* (D. Ramanzini, 1784); V. Bosi, *Gli amanti alla prova* (D. Ramanzini, 1784); *Giulio Sabino* (D. Ramanzini, 1785); P. Metastasio, *Artaserse* (D. Ramanzini, 1785); *Il Disertore* (D. Ramanzini, 1785); *Li due supposti Conti ossia lo Sposo senza Moglie* (D. Ramanzini, 1786); G. B. Casti, *Teodoro finto re de' Corsi* (D. Ramanzini, 1786); *Il poeta melodrammatico in Parnaso* (D. Ramanzini, 1786); P. Metastasio, *L'Alessandro nell'Indie* (D. Ramanzini, 1787); *Li tre Orfei* (D. Ramanzini, 1788); C. Goldoni, *La Buona Figliola maritata* (D. Ramanzini, 1788); *L'Ariarate* (D. Ramanzini, 1789); P. Metastasio, *Il Demetrio* (D. Ramanzini, 1789); *Le trame deluse* (D. Ramanzini, 1789); *Il Barbier di Siviglia* (D. Ramanzini, 1789); *Il Convito* (D. Ramanzini, 1789); *Cleomene* (D. Ramanzini, 1790); P. Metastasio, *Olimpiade* (D. Ramanzini, 1790); F. Livigni, *Giannina e Bernardone* (D. Ramanzini, 1790); *Alciade e Telesia* (D. Ramanzini, 1791); *La scuffiara ossia la Modista raggratrice* (D. Ramanzini, 1791); *La pastorella nobile* (D. Ramanzini, 1791); *Ademira* (D. Ramanzini, 1792); *Nina ossia la pazza per amore* (D. Ramanzini, 1792); *Nina ossia la pazza per amore* (D. Ramanzini, 1793); *Giulio Sabino* (D. Ramanzini, 1793); *Enrico nel Perù* (D. Ramanzini, 1794); *Lo spazzacamino principe* (D. Ramanzini, 1794); *Rinaldo d'aste* (D. Ramanzini, 1794); A. Pepoli, *I giuochi d'Agrigento* (D. Ramanzini, 1795); *Fra due litiganti il terzo gode* (D. Ramanzini, 1795); *La morte di Semiramide ossia la Vendetta di Nino* (D. Ramanzini, 1794); P. Metastasio, *Didone abbandonata* (D. Ramanzini, 1796); *L'Adevolto* (D. Ramanzini, 1796); *I due Gobbi ossia la confusione della somiglianza* (D. Ramanzini, 1796); *Il Desertor olandese* (D. Ramanzini, 1796); P. Sellini, *Li amanti comici ossia la famiglia in scompiglio* (D. Ramanzini, 1796); *La moglie capricciosa* (D. Ramanzini, 1797); *Il divorzio senza matrimonio* (D. Ramanzini, 1797); *La pianella persia* (D. Ramanzini, 1798); G. Foppa, *Le Donne cambiate* (D. Ramanzini, 1798); *Furbaria e puntiglio* (D. Ramanzini, 1799); G. Foppa, *Non irritare le donne ovvero il chiamantesi filosofo* (D. Ramanzini, 1799); *Fedeltà e amore alla prova* (Verona, D. Ramanzini, 1799).

¹¹⁹¹ Benché i tre letterati condividessero l’idea che il futuro del teatro risiedesse nella commedia più che nella tragedia, le loro posizioni in merito si differenziarono al punto da generare polemiche (soprattutto Chiari-Goldoni e Goldoni-Gozzi). Si veda G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., pp. 299-307 (e riferimenti in nota).

¹¹⁹² È alquanto improbabile che l’autore, originario di Pozzolengo, nella riviera di Salò, sia morto nel 1781 a soli trentasei anni, come afferma Vincenzo Peroni nella *Biblioteca bresciana opera postuma*, 3 voll., Brescia, N. Bettoni e soci, 1818, vol. II, p. 288; questo vorrebbe dire infatti che la tragedia del *Servio Tullio* venne da lui scritta a soli quindici anni.

¹¹⁹³ Si veda G. Sava, *Su alcuni ‘pittori foresti’ nel trentino di Sei e Settecento*, in “Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati”, s. VIII, a. CCLVIII, 2008, vol. 8, A, f. II, pp. 117-138, p. 130; G. Poletti, *Le chiese, la religiosità, i*

parrocchiale di San Floriano a Storo, il Chini aveva individuato un'opera dallo stile definito (gamma cromatica morbida, gusto teatrale ed espressivo, richiami veronesiani), accostabile a una pala con l'*Assunzione* della trentina pieve di Tavodo¹¹⁹⁴. Più recente è invece la lettura della firma apposta su un paio di tele della serie della *Via Crucis* conservate alla parrocchiale di Medole (MN) e simili ai due testi pittorici poc'anzi menzionati: "Figari G. Giacomo 1760"¹¹⁹⁵. Appurata la distorsione del cognome per incertezze ortografiche, rimangono oggi confermati i natali nella provincia di Brescia e la sporadica attività in area lombarda e tridentina. La stessa provenienza dell'autore, Monti, lascerebbe ipotizzare una conoscenza – diretta o mediata da qualche commissione – del Figari tanto da coinvolgerlo nella preparazione dei disegni. Dopo questa data infatti, con la sola eccezione di un riuso in seno alla bottega moroniana¹¹⁹⁶, il suo nome non si ripeterà più. Non vi è dubbio che le tavole presenti nel volume siano state pensate *ad hoc* quali proiezioni visive di alcuni momenti salienti della tragedia. La *verve* narrativa s'interrompe soltanto per le due vignette che aprono e chiudono la dedica al Venier, raffiguranti rispettivamente una seducente Minerva con scudo blasonato e un'avvenente fanciulla colta scalza a leggere un libro, stretta in un succinto e scollatissimo corsetto. Beninteso, anche di questi dettagli "accessori" si alimentava la curiosità e la fantasia del lettore settecentesco, chiamato a condividere quel gusto vezzoso e cortese tipico dell'epoca (**figg. 503-504**). Diversamente, il contenuto della vignetta frontespiziale conduce l'interlocutore del testo direttamente nella storia, rappresentandone gli atroci antefatti: l'uccisione di Cellia (ovvero Tullia Maggiore, figlia di Servio) da parte del marito Lucio Tarquinio il Superbo, condotta – come si apprende già dalle battute iniziali – in concomitanza all'assassinio di Tullia Minore (sorella di Cellia) nei confronti del consorte, Arunte Tarquinio (fratello di Lucio) (**fig. 505**). La testata dell'atto primo illustra il momento immediatamente successivo, ovvero il recupero del corpo della giovane in riva al fiume (reso naturalisticamente e allegoricamente) da parte del padre Servio Tullio (**fig. 506**). L'autore del rame questa volta è il solo Valesi, *peintre-graveur* di discreta abilità e molto attivo a Verona a partire dal quarto decennio del secolo. Nel delineare in autonomia il disegno ("Valesi del. et inc.") l'incisore mantiene una certa omogeneità stilistica rispetto ai modelli forniti dal Figari; lo si vede bene dall'attenzione posta nell'ondulata cornice a volute su cui poggia l'immagine, uguale a quella della figure di testa o di coda poc'anzi descritte. Alla coppia Figari-Valesi vanno verosimilmente ascritte anche le due iniziali calcografiche,

documenti d'archivio, in R. Codroico, G. Poletti, *Le chiese del comune di Storo*, Storo (TN), 1995, pp. 38-55, pp. 46 e 54.

¹¹⁹⁴ E. Chini, *Interventi di restauro di dipinti su tela*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", a. LX, 1981, sez. II, 2, pp. 305-322, p. 308; id., *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in A. Gorfer (a cura di), *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio e Lomaso. Cultura e storia*, Stenico (TN), 1987, pp. 1-102, p. 62; id., *La pittura del Settecento in Trentino*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano, 1990, vol. I, pp. 120-127, p. 123; id., *I dipinti*, in *Dalle chiese delle Giudicarie Esteriori. Un esempio di catalogazione*, Catalogo della mostra (Castello di Stenico, 19 luglio-27 ottobre 1991) a cura di E. Chini, F. Menapace, Trento, 1991, pp. 84-113, pp. 99 e 105, cat. n. 53.

¹¹⁹⁵ G. Sava, *Su alcuni 'pittori foresti' nel trentino di Sei e Settecento*, cit., p. 130; *Medole. Il segno di Mantegna*, a cura del Comune di Medole, Medole (MN), 2006, p. 6

¹¹⁹⁶ Al signor marchese Andrea Cortesi il conte Federico Giuliani, Verona, M. Moroni, 1762. Viene riutilizzata la **figura 509**.

gravitanti attorno al medesimo soggetto – l'Amore sconfitto – ribadito anche nel *Cupido che spezza la faretra* in chiusura dell'ultimo atto (**figg. 507-509**).

Nello stesso anno e sempre dai torchi moroniani viene data alle stampe la tragedia *Il Giulio Sabino*, di Guglielmo Bevilacqua. Ambientata in un preciso momento del passato – contiguo all'epica – l'opera è indirizzata all'Infante di Spagna Filippo I di Borbone (1720-1765), Duca di Parma e Piacenza. La riproduzione del rovescio di una moneta diffusa in età flavia con la personificazione della *Felicitas Publica*, va difatti intesa non solo come augurio rivolto alla casata dei Borbone, ma anche quale sottile collegamento tra l'antico e il nuovo impero (**fig. 510**). La vignetta frontespiziale con l'aquila imperiale recante un ramo d'ulivo sopra un piedistallo ornato da insegne sembrerebbe di fatto continuare e sottolineare, iconograficamente, tale riferimento all'epoca romana. Il piccolo rame – siglato in calce *L. d. // C. inc.* – sarà peraltro destinato a divenire una sorta di marca tipografica per la bottega Moroni (**fig. 511**). I due artefici, Francesco Lorenzi e Domenico Cunego, erano andati formando un apprezzabile *team* di lavoro sin dal 1750, quando sottoscrissero l'antiporta delle *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli* (D. Ramanzini; cfr. **fig. 548**). La loro collaborazione conobbe un sensibile salto di qualità a partire però dal '55, anno dei *Sonetti e Canzoni* di Rosa Morando, seguiti subito dopo dal volume *Del baco da seta* del Betti, entrambi pubblicati da Antonio Andreoni, allora al tramonto della propria carriera di stampatore e libraio (si rimanda alle **figg. 457 e 844-855**). L'antiporta de *Il Giulio Sabino* è prova evidente dell'alto livello raggiunto; la tavola rende visibile una delle scene 'clou' ovvero il momento in cui Peponilla, moglie del comandante ribelle Sabino, si prostra ai piedi di Vespasiano Augusto scongiurandone la pietà (**fig. 512**). L'irrevocabile condanna a morte del capo gallo da parte dell'imperatore accelererà la corsa alla tragedia finale: l'irosa reazione della donna – che pur lo aveva colpito per coraggio ed eloquenza, oltre che per la giovane età dei figli – innescherà infatti la sua punizione definitiva. La struttura del disegno, giocato sulla contrapposizione tra figura in ginocchio (femminile) e figura stante (maschile), ricorda da vicino molte prove pittoriche lorenziane di ambito sacro e profano, più o meno coeve¹¹⁹⁷. Analogie si riscontrano in realtà anche con certe soluzioni del maestro Tiepolo: si vedano, ad esempio, l'affresco con *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* di villa Cordellina, eseguito dal veneziano nel 1743-1744, e il corrispettivo bozzetto in collezione privata milanese¹¹⁹⁸. È interessante inoltre notare come, a dispetto del titolo, Francesco scelga qui di focalizzare l'attenzione quasi esclusivamente su Peponilla, relegando in secondo piano il

¹¹⁹⁷ Pur in assenza di richiami esatti e sovrapposizioni perfette, vanno tuttavia in questa sede menzionati alcuni dipinti ove la disposizione della figura femminile (l'eroina, sacra o profana a seconda del contenuto) richiama quella di Peponilla. Si pensi a: *Ester e Assuero* della parrocchiale di Bussolengo (circa 1760), l'*Adorazione dei pastori* della parrocchiale di Melara (Rovigo) (post-1762), la *Santa Margherita da Cortona* e la *Madonna con il Bambino, San Domenico, Sant'Antonio abate e una santa martire (Caterina?)* (**fig. 512/a**) della parrocchiale di Cavalcaselle (entrambe ancorabili al 1770) e l'*Eros che presenta Psiche a Giove e Giunone* di palazzo Gozzani di Treville a Casale Monferrato (Alessandria) (1778-1783). Si veda A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): Catalogo dell'opera pittorica*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 24, 2000, pp. 159-288, rispettivamente alle pp. 184, n. 4; 196-199, n. 20; 227, nn. 44 e 45; p. 263 n. 64/B.

¹¹⁹⁸ M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, 1993, pp. 350-351, cat. 273-273/a.

vero protagonista, Giulio. La gravità dell'azione risuona tanto nel portamento, nella mimica e nella gestualità dei protagonisti, quanto nella monumentalità dell'ambientazione architettonica, scandita da colonne di ordine gigante e balaustre classicheggianti sullo sfondo. Mescolando acquaforte e bulino l'esperto Cunego riesce a conferire naturalezza e a diversificare le superfici modulando la piastra con diverse *texture*: all'intreccio romboidale dei panneggi alterna infatti senza forzature il serrato reticolato delle colonne o il tratteggio parallelo e puntinato per rendere la morbidezza degli incarnati, con un effetto finale altamente pittorico.

Tra le testimonianze incisive più interessanti da un punto di vista storico, oltre che artistico, va certamente ricordata l'edizione carattoniana della citata tragedia di Filippo Rosa Morando, *Il Medo*, uscita con veste più dimessa e senza illustrazioni già un decennio innanzi. A predisporre l'allestimento furono gli accademici filarmonici che scelsero quale dedicatario l'Elettore di Baviera Massimiliano Giuseppe, di cui viene riprodotto lo stemma familiare (**fig. 513**). Lo stampatore inizialmente designato doveva essere Giannalberto Tumermani, ma alla metà del settimo decennio il declino del suo esercizio, rimasto senza eredi, fu inesorabile; dopo l'ultima licenza concessa dai Riformatori nel '64 per la terza edizione della *Relazione dell'annuo baccanale*, il progetto dell'opera teatrale naufraga a causa del fallimento della bottega. Agostino Carattoni seppe cogliere al meglio l'occasione, forte anche di una più che ventennale esperienza. Presso l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere è conservato un raro esemplare in carta azzurra, fatto realizzare su commissione da un appassionato collezionista (non identificato), a dimostrazione di come tali episodi di "customizzazione" editoriale fossero all'epoca tutt'altro che infrequenti. Il dramma del giovane Rosa Morando nasceva da una costola del filone mitologico relativo alla madre Medea, tormentato personaggio euripideo su cui la tradizione ha di volta in volta sviscerato le sfumature magiche, i sentimenti di vendetta, la folle passionalità o la fredda razionalità omicida. La trama presuppone dunque la conoscenza delle travagliate vicissitudini della donna: cacciata da Corinto, teatro di atroci delitti contro Giasone, e poi da Atene (dove si era unita al re Egeo, da cui ebbe il figlio Medo in nome del quale organizzò, senza successo, l'assassinio del fratellastro Teseo prima di tentare nuovamente lo sterminio dell'intera famiglia) l'eroina si era trasferita nella regione microasiatica della Colchide, luogo in cui è ambientata la tragedia veronese. Qui approda infatti il giovane Medo, al fine di trovare la madre e di punirla, ma viene subito imprigionato dal re Perse, memore dell'oracolo secondo cui sarebbe morto per mano di un discendente di Eete (quale Medo era). A nulla valgono i tentativi del naufrago di fingersi Ippotene, figlio del re Cresio; Medea infatti, a sua volta spacciata per sacerdotessa di Diana, per ovviare alla carestia nel frattempo scoppiata in città, instilla a Perse il dubbio che il detenuto non sia Ippotene, ma Medo, giunto per attuare la premonizione. L'obiettivo della maga è in realtà quello di punire Creonte, che tante sofferenze le aveva causato in passato, convincendo Giasone a ripudiarla e a prendere in sposa la figlia. Ignara d'aver messo davvero in pericolo la vita di Medo, ottiene dunque dal re di trovarsi faccia a faccia con l'usurpatore (che ella crede Ippotene). Già pronta a concludere l'atto estremo, avviene però l'agnizione: Medea consegna la spada al figlio e quest'ultimo compie il destino di Perse,

impossessandosi del regno avito – da lì in poi chiamato Media – così com’era stato vaticinato. L’attimo che precede il riconoscimento, punto cruciale del dramma, risulta essere il soggetto indagato sia nel frontespizio che nell’antiporta (**figg. 514-515**). Nel primo caso non è possibile risalire al nome del pittore e dell’incisore nonostante la composizione faccia pensare a un’idea lorenziana¹¹⁹⁹. Diverso il caso della tavola d’apertura dove degli artefici – Girolamo Dal Pozzo e Cristoforo Dall’Acqua – vengono specificati rispettivamente lo stato comitale e l’origine vicentina. Ma a colpire è soprattutto la testimonianza storica dell’illustrazione: come recita il cartiglio in calce la **figura 514** riproduce infatti il “Teatro formato nella Sala dell’Accademia Filarmonica di Verona in occasione delle Tragedie rappresentate l’anno 1764”. L’area occupata corrisponde all’attuale ridotto (chiamato anche “sala maffeiana” in quanto unica parte intatta dell’originario edificio ante-1749) che nel 1764 ospitò alcuni spettacoli “collaterali” rispetto a quelli rappresentati nel nuovo palco¹²⁰⁰. Le scenografie furono curate dal veronese Girolamo Dal Pozzo, accademico dal 1733 e designato supervisore della ricostruzione stessa, insieme al quasi coetaneo Pompei. Tra le altre opere ivi recitate si ricorda, ad esempio, l’*Ipermestra* di Girolamo Pompei (1766; stampata nel 1767)¹²⁰¹ e il *Serse* di Saverio Bettinelli (1767; s.n.t. 1767). Va detto inoltre che la *mise en scène* de *Il Medo*, nel ’64, contribuì a rinforzare i legami tra l’Accademia scaligera e il citato dedicatario Massimiliano Giuseppe III di Baviera. Egli infatti non si limitò a contribuire alle spese tipografiche – come da prassi – ma partecipò in prima persona all’organizzazione del dramma. Le musiche eseguite dall’orchestra tra un atto e l’altro erano

¹¹⁹⁹ L’indeterminatezza iconografica della figura femminile permise il suo riuso anche nel frontespizio de *La Calliope. Tragedia di Girolamo Pompei gentiluomo veronese*, Verona, M. Moroni, 1769.

¹²⁰⁰ Tra gli eventi degni di nota si annovera anche un’esecuzione musicale di Wolfgang Amadeus Mozart, durante il suo primo e più importante soggiorno a Verona, nel 1770. Si sa infatti che il giovanissimo musicista e compositore, nel gennaio di quell’anno, “nella sala dell’Accademia [...] alla presenza di dame e cavalieri, e della Pubblica Rappresentanza colli Musicali stromenti sostenne con somma Maestria ammirazione sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti” (stralcio del verbale del 5 gennaio 1771, data in cui Mozart fu eletto Maestro di Cappella dell’Accademia, in VRAF, *Registro 49/A* ripreso da P. Rigoli, *Breve storia della ‘Gran Sala’ dell’Accademia Filarmonica*, cit., p. 465). Nel dicembre del ’70 il salone fu inoltre concesso per celebrare le lodi del pittore Giambettino Cignaroli; nel giugno del ’72 fu approntata un’accademia letteraria in occasione della vedova elettorale di Sassonia (ASVr, *Archivio Morando*, n. 1372 ripreso in *ivi*, p. 48). Nell’agosto del 1777, in concomitanza con i lavori di restauro del coperto e del soffitto del salone principale, condotti su istanza dell’allora governatore dell’Accademia il marchese Giovanni Sagramoso, vennero introdotti alcuni aggiustamenti anche nella sala del ridotto.

¹²⁰¹ G. Pompei, *L’Ipermestra. Tragedia di Girolamo Pompei*, Verona, D. Ramanzini, 1767, pp. V-VI: “[...] Ho sempre tenuto a freno il desiderio, ch’io aveva, di pormi a tessere di così fatti lavori, fintantochè quest’anni addietro cadde in pensiero ad alcune Dame, e Cavalieri miei concittadini di esercitarsi in drammatiche rappresentazioni; vago ed insieme giovevole intrattenimento. A questo fine un bel Teatro formossi nell’ampia sala dell’Accademia Filarmonica, per le Scene del quale applaudite ed ammirate sommamente da tutti, singolar merita encomio il Conte Girolamo dal Pozzo (Cavaliere nell’arte del disegno peritissimo) che ne diede l’idea; e vi si recitarono diverse Tragedie con quella splendida magnificenza, che ben conveniva a persone, le quali dagli stimoli dell’onore, e della gloria ad operar sien mosse. Allora però fattosi vieppiù ardente quel mio desiderio, ed in oltre sentendo, che molti a questa impresa mi confortavano, io senza più lasciarmi atterrire dalla difficoltà dell’assunto, a compor mi diedi la Tragedia presente, con isperanza, che quella nobile e valorosa brigata avesse poi, quando che fosse, a rappresentarla. Di fatto rappresentata ella fu nella primavera dell’anno trascorso; e tal favore incontrò nell’animo di que’ scelti uditori, ch’io stesso non le avrei saputo accoglienze bramar più onorevoli”. L’opera non presenta illustrazioni fatta eccezione per il rame del frontespizio, desunto o acquistato direttamente dalla bottega Vallarsi-Berno, con il putto alato recante una corona siglato *MP* (cfr. **fig. 101**).

infatti sue composizioni¹²⁰²; come se non bastasse, secondo il resoconto del Milizia (che anticipa erroneamente i fatti di trent'anni, collocandoli nel 1735) “il disegno di questo Teatro in pianta ed inalzato colle sue misure fu veduto da S. Al. Elettorale, fu aggradito, e riposto nel gabinetto de' suoi disegni, ove ne conserva d'eccellenti in ogni genere, come Principe che ama e protegge tutte le belle Arti. Ed in maggior segno d'aggradimento trasmise generosamente all'Autore una scatola d'oro arricchita di diamanti di gran prezzo”¹²⁰³. Oltre ad ingraziarsi il conte Dal Pozzo, il sovrano bavarese non mancò di omaggiare l'istituto accademico, cui dedicò *Lo Stabat Mater messo in musica* grazie all'intervento di Giuseppe Clemente dall'Abaco, insignito proprio nel '66 del titolo di “Nobile Libero Barone”¹²⁰⁴. Lo spartito è intagliato dal medesimo Cristoforo Dall'Acqua e risulta corredato, in apertura alla parte del primo violino, di un'apprezzabile incisione ideata dal Lorenzi e tradotta su rame dal bassanese (naturalizzato veneziano) Giovanni Volpato (**fig. 516**)¹²⁰⁵. Essa rappresenta Verona (con l'Arena sul capo) nell'atto di porgere a Maximilian Joseph di Baviera, in guisa di Orfeo (o di Apollo), il voluminoso libro di cui è autore. La scena, classicheggiante nella forma e nel contenuto, è sottolineata dalla presenza di una lira (attributo del personaggio mitologico), una viola da gamba (strumento prediletto dal bavarese), carte musicate e lo stemma ducale. Fanno capolino altre due figure: un uomo laureato e una giovane fanciulla. Quest'ultima reca in mano un ramo fiorito su cui è intrecciato un cartiglio percorso dalla scritta “*Habita gratia et reddita*”, evidente riferimento allo scambio di omaggi con la Filarmonica. L'eccezionalità dell'incarico indusse il pittore a nobilitare il

¹²⁰² F. Rosa Morando, *Il Medo. Tragedia di Filippo Rosa Morando Accademico Filarmonico*, Verona, A. Carattoni, 1765, pp. IV-V: “Nell'autunno decorso giovani Dame, e Cavalieri amanti delle cose virtuose, e forniti di talento ebbero nobile vaghezza di calzare il Coturno, e con altre Tragedie rappresentare il Medo in un Teatro nella maggior Sala dell'Accademia Filarmonica a bella posta eretto, perché infra gli atti si suonassero decorosamente le dottissime Composizioni Musicali di V.A. Quanta parte abbiano avuta elleno in decorare, e perfezionare le soprammentovate rappresentazioni, lo disse col fatto abbastanza il plauso, e l'ammirazione che ne riportarono universale, da tutti già preannunciata per la fama della Vostra eccellenza nell'arte nobilissima della Musica. A questa l'A.V.S.E. ha applicato l'animo, siccome a mantenitrice della spirituale Armonia per la quale le belle virtù sono prodotte, e vivono; e riprova costante se ne ha nella vostra condotta nella quale tutto è grande, preclaro, ed eccellente, tanto per quello che di un sommo Principe è proprio, quanto per quello che ad un magnanimo Mecenate si appartiene”. Le quattro sinfonie composte dal duca saranno stampate un anno più tardi con il titolo *Concerti dell'Altezza Serenissima di Massimiliano Giuseppe [...] a più istromenti cioè Violini, Viole, Bassi, Oboe, Corni da Caccia, Trombe, Flauti Traversi*, Verona, eredi Carattoni, 1765.

¹²⁰³ F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, P. Giunchi Komarek, 1768, p. 425. I contatti con l'ambiente accademico veronese furono forse mediati dalla frequentazione, a Monaco, di musicisti veronesi, come ad esempio, Evaristo Felice Dall'Abaco (Verona, 1675 - Monaco 1742) e il figlio di costui, Giuseppe Clemente Dall'Abaco (1710-1805) *Kammermusik-Director* a Bonn presso l'Elettore di Colonia Clemens August, ma attivo anche a Londra e a Vienna prima del suo rientro definitivo a Verona nel 1753. *Lo Stabat Mater messo in musica da Massimiliano Giuseppe di Baviera e dedicato alla nobile Accademia Filarmonica di Verona*, a cura di M. Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona – Conservatorio Statale di musica "Dall'Abaco" di Verona, 1994, pp. IX-XIII, p. XI.

¹²⁰⁴ *Ibidem*. L'edizione manca di data e nome dello stampatore, ma in corrispondenza della parte a stampa del primo violino si legge il giorno 4 maggio 1766, assieme all'indicazione della concessione ducale “al diletto Nostro Barone Giuseppe Clemente dall'Abaco di far incidere, e stampare la detta Nostra composizione, permettendogli di dedicarla alla Nobile Accademia Filarmonica di Verona, e presentarne le copie”.

¹²⁰⁵ *Lo Stabat Mater messo in musica da Massimiliano Giuseppe Elettore di Baviera e dedicato alla nobile Accademia Filarmonica di Verona*, Verona, s.n.t., [1766]. Si veda anche *Lo Stabat Mater messo in musica da Massimiliano Giuseppe di Baviera e dedicato alla nobile Accademia Filarmonica di Verona*, a cura di M. Materassi, cit., pp. IX-XIII. L'opera musicale verrà eseguita presso il Teatro Filarmonico il primo maggio 1768.

cognome nella variante latina, specificando altresì la qualifica di accademico clementino (“*Fran.^{us} de Laurentiis Veronensis Acca.^{us} Clementinus Faciebat*”).

Passò certamente più inosservato – per la minor risonanza pubblica e per il falso *datum* fiorentino – il volumetto in ottavo con la traduzione de *Il Pseudolo comedia di M. Accio Plauto* curata dal veronese Giuseppe Torelli¹²⁰⁶. Il modesto apparato grafico è curato dall’esordiente Domenico Lorenzi, fratello del noto pittore, e consta di una vignetta frontespiziale raffigurante la Musa della Commedia, Talia (desunta dall’antico), una testata con blasone del dedicatario, George Montagu, IV duca di Manchester e un altro piccolo rame a tema pastorale-teatrale di accompagnamento alla sezione lirica su Teocrito e Mosco. La tecnica a tratti paralleli intervallati da leggeri puntinati utilizzata dal *peintre-graveur* ci permette di ascrivergli senza dubbio anche l’anonima iniziale calcografica (figg. 517-520).

Del 1767 è *Il Conte di Commingio dramma francese tradotto in versi sciolti dal marchese Francesco Albergati Capacelli bolognese*, stampato dai torchi Moroni: la data si ricava dalla dedica a Lodovica Grimani, moglie del nobile veneziano Pietro Antonio Zaguri. L’Albergati Capacelli (1728-1816) era uomo politico, accademico e grande appassionato di teatro (cui votò, di fatto, l’intera esistenza). Come si apprende nel profilo dedicato all’interno della *Serie di vite e ritratti de’ famosi personaggi degli ultimi tempi* (Milano, Batelli e Fanfani, 1818), nella seconda metà del ’66 (e fino al ’67, dato che il luogo compare nella citata dedica) egli si trovava proprio a Verona, città che abbandonerà di lì a poco alla volta di Venezia¹²⁰⁷. L’antiporta segue alla lettera l’esordio drammatico con la descrizione del primo atto (fig. 521): si apre un “sotterraneo vasto e profondo, luogo consagrato alle Sepolture de’ Religiosi. Due lunghi lati del Chiostro terminano a questo sotterraneo. Due scale vi conducono, rosse e di circa venti gradini. Non havvi altro lume che una lampada. Nel fondo della cava s’innalza una gran Croce [...] e a piedi d’essa è appoggiato un sepolcro [...]. Molte teste di Morti ammicchiate uniscono il monumento alla Croce [...]. Più innanzi [...] una fossa che pare recentemente scavata; su gli orli della quale sonovi una zappa, un badile ec. Su li due fianchi di questo sotterraneo si vedono, a luogo a luogo, e poco sopra terra, moltissime piccole Croci, che indicano le sepolture de’

¹²⁰⁶ *Il Pseudolo comedia di M. Accio Plauto tradotta in versi italiani. Si aggiunge La Traduzione d’alcuni Idillj di Teocrito e di Mosco*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni], 1765. La terminazione di falsa data rilasciata il 28 settembre 1764 a nome del Carattoni dallo Studio dei Riformatori di Padova è attestata da ASVe, *Riformatori*, f. 337; f. 341, n. 1272. Si veda anche M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, Firenze, 1951, p. 90; P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., p. 204, n. 567 (con riferimenti ad ASVe, *Riformatori*, b. 337 e 341, n. 1272).

¹²⁰⁷ *Serie di vite e ritratti de’ famosi personaggi degli ultimi tempi. Opera dedicata a Sua Eccellenza il Signor conte Enrico di Bellegarde*, 3 voll., Milano, Batelli e Fanfani, 1815-1818, vol. III, 1818, s.n.p. Sull’Albergati Capacelli si veda anche A. Asor Rosa in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 1, 1960, *ad vocem*, pp. 624-627; A. Giacomelli, *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca*, in *I «Giacobini» nelle Legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*, Atti dei Convegni di Studi (Bologna, 13-14-15 novembre 1996; Ravenna, 21-22 novembre 1996) a cura di Angelo Varni, 3 voll., s.l., s.d., vol. I, pp. 70-73. A Verona, nel 1766, Francesco commissiona due dipinti a Giambettino Cignaroli (una *Leda*, dispersa, e una *Danae* oggi a Varsavia); nel 1769 viene addirittura registrato tra i membri d’onore della neonata Accademia di Pittura. Cfr. G. P. Marchini, *L’Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, cit., p. 592. Cfr. anche S. J. Warma, *Giambettino Cignaroli, Francesco Albergati and two paintings for the King of Poland*, in “Arte Veneta”, 43, 1989-1990, pp. 105-107.

Religiosi [...]”¹²⁰⁸. Su tale quinta si muove il conte di Commingio, rifugiatosi nell’abbazia della Trappa dopo una tormentata storia d’amore con Adelaide, appartenente a una famiglia rivale. Il disegno della scenografia spetta al bolognese Gasparo Prospero Pesci (1710 ca.-1784), pittore di prospettiva, paesaggio ed ornato, amico e compagno teatrale del medesimo Albergati (per il quale congedò diciotto tempere con rovine ed edifici fantastici da collocarsi nell’omonimo palazzo felsineo e tre cosiddette “stanze-paese” nella villa Albergati di Zola Predosa). L’artista aveva inoltre una particolare dimestichezza col mondo drammatico, entro cui si muoveva non solo come scenografo, ma anche in qualità di attore e impresario¹²⁰⁹. Accanto all’allestimento dell’apparato de *Il Conte di Commingio*, in quegli anni il Pesci risultava attivo anche a villa Fattori Mosconi, a Novare di Negrar, assieme a Giuseppe Valliani detto il Pistoiese (Pistoia, 1731-1800); in quell’occasione la mediazione fu garantita proprio dall’Albergati Capacelli, come testimonia una lettera del 27 maggio 1767¹²¹⁰. Tale ricorrenza confermerebbe, del resto, il duplice solco di committenze – teatrali e quadraturistiche – che vedeva sistematicamente impegnati artisti emiliani nel contesto veneto¹²¹¹. La traduzione su rame fu affidata a Dionisio Valesi la cui origine parmense contribuì, in un certo senso, a connotare topograficamente l’esecuzione della lastra.

Dal punto di vista dell’editoria teatrale il 1769 fu un’annata particolarmente prolifica per la stamperia Moroni: vengono congedate due tragedie di Alessandro Carli (1740-1814) e una terza di Girolamo Pompei (con vignetta già utilizzata ne *Il Medo*; cfr. **fig. 515**). L’allestimento de *I Longobardi* e del *Telane ed Ermelinda* avviene quasi *en pendant*, non solo per la simultaneità con cui apparvero sul banco del libraio o per l’impiego del medesimo formato in ottavo, ma anche per la comune scelta di ambientazioni tardo-antiche gravitanti attorno a popoli “barbari” e, soprattutto, per il confezionamento estetico. Le due opere sono infatti introdotte da monumentali antiporte e condividono alcuni rami ornamentali come, ad esempio, la piccola natura morta frontespiziale incisa dal Lorenzi e l’anonima iniziale calcografica, resa tonica dall’aggiunta dell’accento ne *I Longobardi* (**figg. 522-523**). Quest’ultima, “ideata e composta [...] in tanta fretta” (dopo il *Telane ed Ermelinda*)¹²¹², venne intitolata a Cesare Beccaria il quale, tra un

¹²⁰⁸ F. T. M. de Baculard de Arnaud, *Il conte di Commingio dramma francese. Tradotto in versi sciolti dal marchese Francesco Albergati Capacelli bolognese*, Verona, eredi Moroni [1767], p. 1.

¹²⁰⁹ Sul Pesci si veda O. Bergomi in *La pittura in Italia. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 830-831 (con riferimenti bibliografici).

¹²¹⁰ “Le dirò che i nostri due Pittori si fanno onore grande. Il Pistoiese, che è in mia casa, ha fatto tre sorprendenti ritratti [...]. Ha preparato l’abbozzo per dipingere le figure di una Magnifica sala di villa di casa Fattori. Il Pesci poi, alloggiato in casa stessa de’ sig.ri Fattori, preparasi a dipingere la quadratura della volta e de’ muri, e in verità credo che il tutto insieme riuscirà mirabile, lo che molto mi consola, avendo io proposti questi due Pittori, i quali sono accolti, amati, accarezzati per tutto”. La lettera risulta edita da M. Calore in *Appunti di vita teatrale nel Settecento. Francesco Albergati a Verona*, in “Subsidia Musica Veneta”, IV, 1983-1984, pp. 53-74, p. 58 e ripresa da P. Rigoli, *Scenografi e ‘apparatori’*, cit., p. 149 e E. M. Guzzo, *Apporti emiliani alla decorazione del Settecento*, in “Annuario storico della Valpolicella”, XIV, 1995-1996, pp. 161-170; id. in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., vol. II, pp. 58-60, cat. n. 124.

¹²¹¹ Cfr. P. Marini, *I quadraturisti emiliani nel Veneto e il caso veronese*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, cit., pp. 166-174.

¹²¹² A. Carli, *Tragedie di Alessandro Carli con una lettera dello stesso autore sull’argomento della recitazione*, Verona, 1812, p. 2.

elogio e l'altro, non si esimeva dal puntualizzarne alcune criticità, soprattutto nella costruzione dei caratteri¹²¹³.

L'antiporta raffigurante l'episodio di Alboino e Rosmunda presenta in calce la sola firma di Domenico Lorenzi, benché l'articolata scenografia architettonica, l'equilibrato digradare dei personaggi e la loro gestualità possano ricondursi, *ab origine*, alla mano dell'abile fratello. La vicenda, secondo la testimonianza di Paolo Diacono, si svolse proprio a Verona, promossa a quartier generale longobardo dal re Alboino; durante uno dei banchetti di corte, egli porse a Rosmunda un'ampia tazza di vino ricavata dal cranio del padre di lei, Cunimondo, crudelmente ucciso, instillandole segreti moti di rivalsa che costituiscono il motore della vicenda narrata nella tragedia (fig. 524). Il Carli, attore dilettante e maestro di recitazione (tra gli allievi ebbe anche Silvia Curtoni Verza) oltre che autore di *pièces* dal sapore francesizzante, andava declinando le proprie suggestioni letterarie in ambito alto-medievale così come il già citato Pompei si era viceversa mostrato fedele a contenuti ellenici (confermati dalle tragedie *Ipermnestra*, *Calliroe* e *Tamira*, quest'ultima composta tra il 1773 e il 1779 e pubblicata postuma). Il *Telane ed Ermelinda* può essere considerato il suo miglior manifesto: ottenne infatti un discreto successo sia a Verona che a Venezia, nel cui teatro di S. Luca fu replicata più volte¹²¹⁴. La dedica al Voltaire, descritto quale "Sovrano delle scienze, e della letteratura", non fa che esplicitarne i modelli di riferimento e attestare implicitamente la buona considerazione che dell'opera ebbe lo stesso Carli (condivisa peraltro dall'autorevole cerchia di intellettuali con cui l'autore intratteneva contatti epistolari, ovvero Francesco Abergati Capacelli, Cesare Beccara, Elisabetta Caminer Turra e Carlo Coralli)¹²¹⁵. Con il filosofo e drammaturgo francese, conosciuto durante un breve soggiorno all'estero, egli mantenne nel tempo un cordiale rapporto a distanza, testimoniato peraltro da alcune lettere conservate alla Biblioteca civica di Verona¹²¹⁶. Non stupisce dunque come da un punto di vista letterario il veronese rivendicasse una certa

¹²¹³ G. Borghini, *Cesare Beccaria, Alessandro Carli e la riscrittura de "I Longobardi"*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", CLXXXVII, 2014-2015, pp. 11-18.

¹²¹⁴ F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, cit., pp. 318-319

¹²¹⁵ *Telane ed Ermelinda. Tragedia del nobile Sig. Alessandro Carli patrizio veronese*, Verona, M. Moroni, 1769, pp. 4-6: "Varj avvenimenti m'aveano reso perplesso a esporla al pubblico: l'applauso da una parte, che poteva nascere da benevolenza, e la critica dall'altra, che l'amor proprio avria voluto interpretare a malignità, m'aveano ridotto così indeciso, ch'io non sapeva risolvermi a darla alle stampe. Fra queste tenebre d'incertezza ho cercato il lume; e a lei ho inviato il manuscritto della Tragedia; a lei, che è il Sovrano delle scienze, e della letteratura. Ond'è, che dalle umane espressioni, colle quali ella dichiarossi nella sua cortese risposta dei 3 Gennajo, e dai gentili sentimenti, coi quali ella si spiega di avere aggradita la lettura, io prendo ardire d'offerirla a lei stampandola, e di ornare questa mia opera d'un nome, che solo può bastare a renderla immortale. [...] In vero io ho già ottenuto il premio dell'opra mia: l'approvazione del Maestro del bello scrivere, e gli attestati, ch'ei me ne dà d'essersi diletato in leggendola, e di averne gustati i versi, e l'intreccio; questa, io credo, è la ricompensa più invidiabile, che ottener se ne possa: onde io spero sarò scusato, se rammemoro con qualche vanità tanto mio onore". Sui contatti epistolari cfr. G. Sartori, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, cit., p. 72-91, 156-162; sull'importanza del teatro voltairiano nella formazione del Carli si rimanda a F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, cit., pp. 316-331; la stima del veronese per lo scrittore parigino fu accresciuta da un viaggio condotto in Francia (a Parigi e a Ferney) tra il 1766 e il 1767, durante il quale poté assistere in prima persona alle sue tragedie, scenografiche e passionali.

¹²¹⁶ BCVR, *Carteggio Carli*, b. 3, trascritte in F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, cit., pp. 329-331.

autonomia dal filone teatrale italiano, confessando anzi una ricercata filiazione da quello d'oltralpe¹²¹⁷.

L'antiporta figurata racchiude l'*acmè* del dramma: l'amore contrastato tra Telane, figlio di Odoacre, ed Ermelinda, figlia dell'esarca greco Oreste, s'intreccia alle congiure di palazzo ordite ai danni del re degli Eruli e ai conseguenti equivoci sull'identità del traditore (erroneamente identificato da Odoacre nel figlio Telane), culminando con la morte dei protagonisti. La costruzione delle figure a piramide contribuisce a sottolineare il carattere ineluttabile dell'epilogo: Ermelinda, convinta di aver perso per sempre l'amante, abbraccia il suicidio piuttosto di sposare Teodorico ed esser fatta regina dei Goti; Telane, ferito a morte, si accascia sul ventre di lei raccomandando all'amico Tesselo di pregare Teodorico affinché "chiuda / Telane ed Ermelinda una sol tomba"¹²¹⁸ (**fig. 525**). La coppia dei fratelli Lorenzi provvide anche alla preparazione di finalini calcografici rappresentanti alcuni episodi narrati nei relativi atti, ovvero il ferimento di una guardia di Odoacre, la partenza di Telane – accusato di tentato parricidio – la lettura di un suo biglietto da parte del padre, il rientro in Ravenna e il sarcofago dedicato ai due innamorati (**figg. 526-530**). Il coinvolgimento di Francesco, allievo del Tiepolo nonché uno dei principali pittori veronesi dell'epoca, s'inserisce in un momento delicato per la salute dell'artista, reduce in quegli anni da una momentanea infermità causata da dolori agli arti inferiori¹²¹⁹. Ciò lo costrinse a lavori più modesti, dalle dimensioni ridotte, tra cui si annoverano ad esempio i sei pastelli per la famiglia Pompei realizzati nel '67 e altri ritrattini di società, spesso accompagnati da componimenti poetici¹²²⁰. Il legame con il conte Carli sarà peraltro destinato a dare i suoi frutti anche in ambito pittorico; il riconoscimento da parte di Tomezzoli di un grande ritratto dello scrittore (228 x 137 cm) di collezione privata ascrivibile al Lorenzi nei primi anni del nono decennio conferma infatti una continuità di stima e conoscenza tra i due¹²²¹.

¹²¹⁷ Punti di contatto (anche in relazione a *I Longobardi* e il successivo *Ariàrato*) sono stati riconosciuti nel *Tancrède* voltairiano (1760), soprattutto per la *climax* di eventi amorosi che conducono al triste epilogo. Cfr. F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, cit., p. 319 e 321. Per un approfondimento sulle tragedie da un punto di vista letterario si veda G. Sartori, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, cit., pp. 32-60.

¹²¹⁸ *Telane ed Ermelinda. Tragedia del nobile Sig. Alessandro Carli patrizio veronese*, cit., p. 133.

¹²¹⁹ A. Tomezzoli, *L'autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, cit., p. 130: "Ma ritornando al nostro Pittore nell'anno 38 dell'età sua fu assalito da dolori nelle ginocchia che gl'impedirono l'uscita dalla sua camera, e la discesa dalle scale. Nell'ozio non potendo vivere pensò di trattare piccole operette a pastello. Aveva veduto le opere della illustre Rosalba Carriera allora cieca, ma pure molta familiarità ebbe con quella valorosa Maestra ed aveva conosciuto Liotar, e vedutolo ad eseguir il ritratto del suo Conte Francesco Algarotti onde non era interamente digiuno di questo modo di dipingere. Tentò dunque codesto stile e gli riuscì felicemente (*sic*) di maniera, che dipoi molti ritratti fece di Dame e Gentiliomini, e di capriccio varie mezze figure mandate a Genova, a Parma, a Brescia, a Padova, a Trento, a Milano [...]" (trascrizione de *La vita di Francesco Lorenzi Pittor Figurista Veronese Accademico Clementino, Aletofilo, e Maestro di Pittura nella P.^{ca} Accademica*, manoscritto conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna all'interno delle *Vite di Pittori scritte da lor medesimi*, riunite da Marcello Oretti nel XVIII secolo; coll. B. 95); id., *Francesco Lorenzi (1723-1787): Catalogo dell'opera pittorica*, cit., p. 166.

¹²²⁰ C. Capuzzo, *Francesco Lorenzi e la famiglia Pompei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, cit., pp. 85-89, p. 86. Cfr. anche A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): Catalogo dell'opera pittorica*, cit., p. 274, n. P/19 e p. 277 P/32.

¹²²¹ A. Tomezzoli, *Per Francesco Lorenzi ritrattista*, in A. Craievich, F. Pedrocchi (a cura di), *L'impegno e la conoscenza. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Verona, 2009, pp. 345-351; P. Delorenzi in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., cat. n. 63, pp. 197-198. Il dipinto proviene verosimilmente da una sala del veronese palazzo Carli; la commissione va forse fissata in concomitanza col fidanzamento del soggetto,

La presenza dell'incisore Domenico si giustificerebbe proprio alla luce di un accordo principale con Francesco; ciò non precluse tuttavia al fratello minore di lavorare anche in autonomia, come vediamo nel frontespizio, interamente scolpito, della terza – e ultima – tragedia del Carli: l'*Ariàrato* (M. Moroni, 1773) (**fig. 531**). La sigla *DL* risulta facilmente riconoscibile, tanto più che il *peintre-graveur* aggiunge, per assonanza onomastica, un piccolo ramo d'alloro.

Tra le ultime iniziative illustrate di ambito teatrale si annoverano infine i quattro volumi dei *Componimenti* del conte Tommaso Tommasini Soardi (1738-1811). Formatosi a Modena in contatto diretto con il duca estense, egli abbracciò la carriera drammaturgica grazie anche alle frequentazioni di numerose compagnie come affermano, unanimi, alcune biografie¹²²². Eccelse soprattutto nelle commedie, mentre la produzione tragica si mostrò piuttosto altalenante: lo dimostrerebbe, ad esempio, lo scarso riscontro dell'*Haroun-Haraschild* presentato alla Deputazione di Parma nel 1771¹²²³. Tra il 1791 e il 1793 affidò ai torchi del Ramanzini la propria opera drammatica, dedicata – non a caso – ad Ercole III Duca di Modena e Reggio¹²²⁴. Grazie a un dignitoso gruppo di sottoscrittori, il tipografo poté allestire i quattro volumi in ottavo, intervallando i testi a tavole/antiporte incise, a loro volta accompagnate da riassuntive citazioni in calce. L'illustrazione d'apertura sottolinea la portata paideutica della letteratura teatrale (personificata dalla fanciulla con maschera seduta sul ciglio di un'arcata classicheggiante) in grado di “*corrigere mores hominum*” e “*vitium reprobare*”. Malcostume e corruzione s'identificano facilmente nella sgraziata figura maschile seminuda, accompagnata dall'Hidra e colta nell'atto di fuggire (**fig. 532**)¹²²⁵. A firmare l'esecuzione sono il pittore Luigi Frisoni e l'incisore Dionisio Valesi; i loro nomi compaiono, ripetuti, in tutti i rami del primo volume (**figg. 533-535**) mentre vanno sottintesi, per stile compositivo e *ductus* grafico, nei restanti tre, nonostante le tavole risultino anonime (**fig. 536-544**). Se la presenza del Valesi non stupisce – dal momento che egli risulta essere, assieme allo Zucchi e al Cunego, tra gli intagliatori più attivi nella città scaligera – meno scontati appaiono invece i contributi del Frisoni (1760/61-1811), artista poco noto della scuola del Pachera, resosi autonomo in seguito alla morte

unitosi in matrimonio nel dicembre del 1782 con Marianna di Serego Alighieri che si vede ritratta in miniatura entro l'ovale dorato retto da una scultura marmorea della *Fama*. Alessandro in *velada* blu e *camisiola* in taffetà grigio perla con una mano indica l'amata e con l'altra regge la penna, volta a ricordare – assieme al calamaio e ai libri posti accanto all'effigie muliebre – l'imperitura sua gloria letteraria.

¹²²² E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*, cit., vol. IX, 1844, p. 35: “In Modena gli venne il pensiero di scrivere pel teatro, mosso non solo dalla pratica continua ch'egli teneva [...] coi commedianti, ma anche da propria inclinazione. Sappiamo da lui medesimo che essendo tuttavia ai servigi di quella corte, scrisse la Tragedia intitolata *Cremantina Regina di Sanga*, la quale fu rappresentata da una società di Nobili in Massa, con grandissimo applauso. Sappiamo pure da lui che altri suoi componimenti furono bene accolti in molte città d'Italia”. Si veda anche A. Parducci, *La tragedia classica italiana del secolo XVIII anteriore all'Alfieri*, Rocca S. Casciano (FC), 1902, pp. 148-149.

¹²²³ E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del secolo XVIII*, cit., p. 36.

¹²²⁴ *Componimenti teatrali del conte Tommaso Tommasini Soardi veronese socio della Ducale Accademia dei Dissonanti di Modena, ed Accademico Ipocondriaco di Reggio*, 4 voll., Verona, D. Ramanzini, 1791-1793. I quattro frontespizi presentano, in riuso, la vignetta raffigurante una natura morta militare (frecce, arco e faretra) sottoscritta da Antonio Balestra e Francesco Zucchi, comparsa per la prima volta nel 1737 ad ornamento delle *Memorie del General Maffei* (J. Vallarsi; cfr. **fig. 460**).

¹²²⁵ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 551. Alla voce “scelleratezza, o vizio”: “Un nano sproportionato, guercio, di carnagione bruna, di pelo rosso, et che abbracci un'Hidra”.

di quest'ultimo, avvenuta proprio nel 1791¹²²⁶. Esperto soprattutto nella tecnica ad affresco egli seppe passare dalle grandi composizioni – sia pubbliche che private – di contenuto religioso o di carattere paesaggistico-architettonico alle vivaci scenette di genere popolate da dame con acconciature alla moda e lunghi abiti stretti in vita e damerini in giacca e panciotto (alla francese) o redingote (all'inglese). La disinvoltura con cui si cimentò in contesti così diversificati fu resa possibile anche dalla frequentazione dell'Accademia di nudo dove ricoprì addirittura il ruolo di Professore nel 1785¹²²⁷. L'attenzione alla gestualità dei personaggi, l'ambientazione curata nei dettagli e il tono a volte scanzonato eppur realistico permettono di accostare i disegni in questione al gusto di Marco Marcola (1740-1793) o, ancora, alla grande stagione lagunare di Pietro Longhi (1701-1785).

Nel corso del XVIII secolo rappresentazioni teatrali e proposte editoriali ad esse attinenti sanciscono dunque un concentrato di esperienze culturali di tutto rispetto, pure nella periferica e decentrata Verona. Il fervore degli impresari, impegnati nella messa in scena, aveva sì una cadenza regolare (il Carnevale, la fiera di maggio ...) ma s'intrecciava altresì con le occasioni mondane in cui la città era di volta in volta coinvolta, legate al passaggio di autorità lagunari e internazionali. Beninteso, la riuscita dell'evento dipendeva anche da altri coefficienti, di cui le incisioni poc'anzi trattate (destinate peraltro a scomparire con l'imporsi dello stile bodoniano) costituiscono soltanto la punta dell'*iceberg*. Oltre alla disponibilità dei finanziatori, alla reputazione del testo e al prestigio architettonico dell'edificio ospitante¹²²⁸, vanno almeno richiamati due fondamentali ingredienti che, per esigenze di tempo e spazio, non sono stati adeguatamente approfonditi in questa sede: l'accompagnamento musicale e l'allestimento scenico. Entrambi gli aspetti conobbero infatti nella città atesina validi portavoce: a musicisti di prim'ordine dal calibro di Vivaldi, Mozart e Salieri s'intrecciarono gli estemporanei contributi di pittori, quadraturisti e scenografi come Francesco Galli Bibbiena, Filippo Maccari e Carlo Ederle¹²²⁹.

¹²²⁶ Si veda D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 514-515. Si vedano inoltre L. Rognini in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona, 1986, vol. I, p. 137; S. Franzo, *Frisoni Luigi* in G. Pavanetto (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, 2 voll., Milano, 2002-2003, vol. II, pp. 730-731; A. Ferrarini in L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., pp. 227-229; A. Prieuer, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. XLV, München-Leipzig, 2005, p. 283.

¹²²⁷ Fu inoltre più volte eletto Maestro di settimana: nel 1789 (con Gaetano Cignaroli e Giovanni Benini), nel 1794 (con Saverio Dalla Rosa e Francesco Zoppi), nel 1799 (con Paolino Caliarì e Gaetano Cignaroli), nel 1806 (con Gaetano Cignaroli e Germano Prendaglio) e infine nel 1807 (con Gaetano Cignaroli e Pio Piatti). Si veda G. P. Marchini, *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona* in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, cit., vol. II, pp. 550, 590-591.

¹²²⁸ Nel 1772 il Cristofali ristrutturò l'ingresso principale, dal 1718 situato sull'odierna via Roma, e iniziò la costruzione di un portico, parallelo al muro esteriore del Lapidario, al fine di facilitare l'arrivo e la partenza delle carrozze (il progetto fu completato solo all'inizio del XX secolo). Pochi anni dopo, nel 1780, l'Accademia fu coinvolta nella causa contro la famiglia Della Torre che rivendicava secolari diritti sul terreno su cui sorgevano il Lapidario, l'Accademia e il suo Teatro. Le istanze private dei Della Torre vennero bloccate *in toto*, permettendo all'Istituto di portare avanti, in quello stesso periodo, un progetto di modifica dell'articolazione dei palchi, aumentati di numero. Si veda P. Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, cit., p. 149 e id., *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, cit., pp. 70-71.

¹²²⁹ Alcuni libretti d'opera citano tra gli scenografi anche Giovan Battista Sacchetti, Pietro Francesconi, il fiorentino Caldesi, i veneziani Costa e Zuliani, i milanesi Camisetta e Balia, ecc. Per quanto riguarda il debutto al Filarmonico

2.2.4 Lacrime di Parnaso, pompa di Imeneo, ingressi e partenze illustrissimi

[...] È costume, disse la Dama, quando si fanno sponsali nobili invitare i Poeti Nazionali, e forestieri a lodare la coppia amorosa, e ad augurarle dal Cielo le più estese felicità. Tal è pure il costume, rispose Roberto, appresso noi; ma i nostri Poeti per l'ordinario non fanno rimarcare in simili casi, che adulazioni nauseose, e poco, o niun merito nelle composizioni. La nostra Nazione, soggiunse Madama, è più della vostra discreta, mentre noi neppure apriamo il libro che le contiene. Basta seguire l'usanza, dalla quale io certamente a qualunque costo allontanarmi non deggio; sieno poi i componimenti quali esser si vogliono, già presso le Dame vengono sempre condannate le carte di tali raccolte ad involgere le picciole merci necessarie a' nostri giornalieri e domestici lavori.

(Z. Seriman, *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie e de' cinocefali*, II)

Piovon le rime a nembi e le Raccolte,
Come tempesta a flagellar i campi;
E non v'ha chi le legga, o chi le ascolte
Fuorché coloro, per le cui man le stampi.

(P. Chiari, *La mascherata degli Dei nell'ingresso dell'Eccellentissimo Signor Girolamo Venier Procurator di S. Marco*)

Nell'esplorare esemplari illustrati appartenenti a diversi generi letterari si è potuto finora constatare come la loro fortuna nel corso dei secoli sia dipesa da un variabile ed eterogeneo intreccio di fattori. La fama consolidata dell'autore è, ad esempio, un punto di partenza assai vantaggioso per l'opera finita: nella maggior parte dei casi infatti sarà agevolato nella creazione di un circuito di sottoscrittori atto a finanziare e promuovere lo scritto. Come non bastasse, avrà anche meno difficoltà a scegliere un tipografo idoneo senza dover temere defezioni per "rischio d'impresa" da parte di quest'ultimo.

Beninteso, ovviate le preliminari questioni di carattere economico, ogni pubblicazione si consegna al pubblico (e alla storia) con un contenuto e una forma precisi. Questi ultimi potrebbero fungere rispettivamente da ascissa e ordinata di un ideale piano cartesiano: i punti più alti collocati nel primo quadrante equivalgono a quelle felici iniziative culturali in cui ottima è la sintonia tra argomentazione tematica, presentazione tipografica (carta, caratteri, inchiostro, margini ...) e abbellimento calcografico. Nel caso veronese, rientrano in siffatta categoria l'*Opera Omnia* del Noris, la *Verona illustrata*, il *Pastor Fido*, *Del Palazzo de' Cesari*, il *San Girolamo*, il *Paradiso Perduto*, il *Museum veronense*, i *Numismata antiqua* ... Il consumo librario settecentesco si alimenta tuttavia anche di prodotti più modesti rispetto ai titoli citati, in cui il rapporto tra i termini del suddetto binomio risulta di fatto inversamente proporzionale: a un minor impegno letterario (tradotto in una riduzione del tempo di stampa) può corrispondere

del veronese Antonio Salieri (Legnago, 1750 - Vienna, 1825), esso va ancorato al 1780, in occasione dell'opera giocosa *La scuola dei gelosi*. Si veda C. Bologna, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, cit., p. 252.

comunque una discreta attenzione per l'impaginazione e l'illustrazione, quasi a voler accattivare il lettore più sul piano visivo che su quello dialettico¹²³⁰. Si tratta cioè della vasta famiglia delle pubblicazioni d'occasione che rappresenta lungo tutto il secolo XVIII un fittissimo sottobosco editoriale attraverso il quale è peraltro possibile ricostruire alcuni interessanti passaggi di “micro-storia” cittadina. Sotto la coordinazione editoriale di uno scrittore/raccoglitore, tali opuscoli comprendevano un certo numero di contributi, in prosa o in poesia, composti da diversi autori coinvolti in relazione a uno specifico avvenimento da ricordare: la celebrazione di un funerale, la monacazione di una nobildonna, il conseguimento di una laurea, sponsali, ingressi, passaggi o partenze di importanti uomini politici, gratulatorie di vario tipo. I piccoli volumi venivano poi distribuiti, quale ricordo, ad amici, parenti o, in generale, ai partecipanti all'evento. La scarsa levatura dei contenuti li condannò a un progressivo disinteresse da parte dei critici che, già da fine Settecento, li consideravano ormai “letteratura di serie B”, mera “dissenteria”¹²³¹ metrica, “coro solito di cigni rauci”¹²³², ovvero “un certo pasticcio pieno di vuoto” scritto da qualche “rancido Poeta”¹²³³. Tra i più accaniti detrattori compare il gesuita Saverio Bettinelli che non mancò di stroncare qualsiasi pretesa letteraria accampata dalle gratulatorie.

Mi son preso piacere una volta – scriveva sardonico – di contare que' componimenti in foglio volante, che addobbavano le botteghe, i palazzi, le strade. Sonetti in lingua veneziana, in paesana, in toscana; altri con la cosa, altri no, canzoni d'ogni metro, ecapitoli, ec. (*sic*). Questo addobbo pareggiava quel de' damaschi, e de' tappeti. Pure è questa la vanguardia delle galiotte, o delle lance, i libri, e i volumi di poesia formavano il corpo della flotta. [...] Maggior lusso di stampe non vidi in opere scientifiche ed importanti. Caratteri e carta sceltissimi, vignette e finali de' più valenti incisori, sino a fare cornici leggiadrissime, e dispendiosissime di fino intaglio ad ogni pagina; talché talora il più detestabil sonetto si trova ricamato tutto all'intorno con più nobiltà, che mai nol fu alcuna ode d'Orazio, ed alcun salmo di David. Un vetro contorniato di brillanti”¹²³⁴.

E continua:

La sola carta per raccolte nella sola Venezia esaurisce molte fabbriche, ed in un anno migliaia di risme e di balle vi s'impiegano. Che importa, che la carta si venda a scrivere, o a stampare, serva alle storie, alla morale, alla legge, o ai versi? Purché si venda e si compri, tutto è lo stesso. Una edizione d'autor classico e necessario resta in bottega. Le raccolte vanno e corrono. Questo ramo di commercio frutta in Venezia, quanto quello de' libri più

¹²³⁰ Rimanendo nella metafora cartesiana, questo genere di pubblicazioni si colloca dunque nel cosiddetto secondo quadrante. Il terzo riguarda le opere di basso profilo, sia sul piano contenutistico che su quello formale (si pensi alla produzione camerale o alle semplici ristampe tipografiche che non richiedevano nessun impegno al di fuori della mera composizione dei caratteri); il quarto comprende invece scritti apprezzabili solo dal punto di vista sostanziale (come disquisizioni religiose, filosofiche storiche, mediche, politiche ...).

¹²³¹ F. Algarotti, *Opere*, 17 voll., Venezia, G. Palese, 1791-1794, vol. XI, 1794, p. 364.

¹²³² J. Morelli, *Operette di Iacopo Morelli bibliotecario di S. Marco ora insieme raccolte con opuscoli di antichi scrittori*, 3 voll., Venezia, B. Gamba, 1820, vol. III, p. 153.

¹²³³ Z. Seriman, *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed al paese delle scimie. Ne' quali si spiegano il carattere, li costumi, le scienze, e la polizia di quegli straordinari abitanti. Tradotti da un manoscritto inglese*, 4 voll., Berna [ma Villa di Melma], Remondini, II, 1764, p. 502.

¹²³⁴ S. Bettinelli, *Dodici lettere inglesi sopra varj argomenti, e sopra la letteratura italiana*, in *Versi sciolti dell'abate Carlo Innocenzio Frugoni del conte Francesco Algherotti e del padre Xaverio Bettinelli con le lettere di Virgilio dagli Elisj. Seconda edizione, si aggiungono Dodici Lettere Inglesi sopra varj Argomenti, e sopra la Letteratura Italiana principalmente*, Venezia, G. B. Pasquali, 1766, pp. VIII-IX (*Lettera seconda*).

dotti a Roma e a Parigi, avendo io avuta la curiosità di far sempre questi computi, che presto o tardi ponno essere utili in ogni paese¹²³⁵.

A salvare molti di questi testi dall'oblio fu proprio la qualità grafica dell'apparato decorativo, oggetto di mirato interesse di alcuni studiosi del settore come il milanese Achille Bertarelli, il quale ai primi del Novecento sottolineava come “tanto valido e geniale fu l'aiuto portato dai calcografi all'arte tipografica che le fatuità accademiche del '700, i versi sciatti degli abatini e degli amici di casa e le svenevoli discussioni degli incipriati damerini rivivono oggi nelle ricerche di appassionati bibliofili”¹²³⁶. Lo stesso Bertarelli – che nel 1893 aveva rilevato il “Fondo Remondini” di Bassano del Grappa – notava una sorta di primato lagunare in tale genere librario¹²³⁷, intuizione peraltro confermata dal Morazzoni, il cui testo su *Il libro veneziano del Settecento* costituisce tuttora un ineludibile punto di riferimento. Sebbene “letterariamente malfamate”, egli sosteneva infatti che le raccolte gratulatorie rappresentassero una fetta tutt'altro che secondaria del panorama editoriale, per via della loro veste sontuosa¹²³⁸. Il *trend* di queste pubblicazioni risultava slegato dal circuito della produzione maggiore, sottoposta a un rigido sistema di approvazioni e talvolta destinata – almeno nelle intenzioni – a un più vasto mercato nazionale, se non internazionale¹²³⁹. Siamo infatti qui di fronte a una categoria “autarchica” ove i meccanismi di confezionamento seguono traiettorie più libere, sul solco di accordi privati o addirittura di legami personali tra le famiglie promotrici e i tipografi designati (i quali erano peraltro esonerati dal lento e ferruginoso sistema dei privilegi)¹²⁴⁰. La genesi stessa dell'iniziativa non dipendeva – come da prassi – dall'autore (o dagli autori) dei singoli versi quanto piuttosto da un facoltoso promotore, legato a vario titolo con il soggetto celebrato (padre, fratello, amico, collega ...) che, pur accollandosi le spese di stampa, affidava tuttavia a un esterno (uno degli scrittori, il proprietario o il precettore di bottega ...) l'arduo compito di raccogliere e coordinare le forze tipografiche e letterarie. Il risultato finale – impresso in un numero contenuto di copie – era rivolto a una limitata e selezionata cerchia di lettori, quella stessa cerchia che aveva partecipato – direttamente o indirettamente – all'evento in questione. Va da sé che per gli stampatori questo settore editoriale rappresentava un cespite di notevole guadagno rispetto alla spesa effettivamente sostenuta, essendo questa a carico dei committenti¹²⁴¹.

¹²³⁵ *Ivi*, p. XX (*Lettera quarta*).

¹²³⁶ A. Bertarelli, *I Libri illustrati a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, in “Rivista delle Biblioteche e degli Archivi”, 3-4, 1903, pp. 33-42, p. 34.

¹²³⁷ *Id.*, *I libri italiani figurati del Settecento: la scuola veneta*, in “Emporium”, 66, 1927, f. 396, pp. 342-353, p. 348.

¹²³⁸ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., p. 79. Sui componimenti d'occasione, pp. 79-104.

¹²³⁹ *Ibidem*. L'autore rammenta come alla diffusione delle raccolte gratulatorie abbia contribuito lo stesso Senato veneto, “quando con suo decreto del 25 ottobre 1696 [...] ha permesso che «le stampe delle cose minute e di poco momento, come Elogi, Canzoni, Sonetti e cose simili che non eccedano il numero di fogli tre» si possano stampare a Venezia col solo permesso dell'Inquisitore e del Revisore, in Terra Ferma con quello del Vicario di Reggimento”.

¹²⁴⁰ A. Pettoello, *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia, 2005, p. 14-16. Si veda anche M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit., p. 12.

¹²⁴¹ Contribuiva sensibilmente all'abbattimento delle spese anche il sistematico ricorso a rami ornamentali già presenti in bottega (e versatili in quanto a soggetto: angioletti, putti colti in varie pose ...). In questo modo l'opuscolo non si sarebbe presentato privo di adeguata decorazione e al contempo il tipografo non doveva pagare ex

La qualità di molti rami, assieme all’innegabile quantità degli opuscoli congedati a Venezia nel corso del secolo (con un picco tra il 1730 e il 1760), sono stati oggetto dell’esaustiva analisi di Alberta Pettoello, il cui lavoro costituisce un obbligato punto di partenza e di riferimento. La studiosa fornisce un sostanzioso catalogo delle diverse pubblicazioni d’occasione lagunari: sonetti, epistole, odi, canzoni petrarchesche, stanze, inni, epigrammi, poemetti e brevi testi teatrali, ora in italiano ora in dialetto veneziano, ma anche in latino, greco ed ebraico. Approfondisce altresì alcune dinamiche “comportamentali” frequenti nel genere come ad esempio il capovolgimento gerarchico testo-immagine, il continuo riuso di illustrazioni mutate da precedenti iniziative editoriali e la dipendenza estetica nei confronti della letteratura “alta” (di cui si estremizzano a volte le scelte decorative, ancorabili al gusto barocco o alla voga rococò)¹²⁴². Proprio il consueto recupero di matrici “allotrope”, prive di nessi logici con il contenuto della raccolta, conferisce a queste ultime un aspetto iconograficamente caotico e disomogeneo, “deficitario *ab origine* di una coerenza tematica stilistica interna”¹²⁴³. Beninteso, non mancano casi in cui l’intera decorazione viene affidata a un unico ideatore (o incisore) ma in linea di massima, anche ammessi eccezionali casi di “compattezza” formale, nella letteratura estemporanea si registra una sorta di congenita libertà delle immagini, non necessariamente sottomesse al testo.

Verona segue ovviamente lo scenario della stampa marciara; eppure, su questo particolare terreno di confronto, lo scarto qualitativo e quantitativo rispetto alla capitale appare molto evidente, come evidente appare anche nei confronti dell’altra metropoli assunta spesso a modello estetico: Bologna¹²⁴⁴. La minor ricorrenza (e rilevanza) degli eventi scaligeri, unita a una disponibilità economica ridotta, ha certamente influito sugli esiti mediocri dei *pamphlet* locali; il presente capitolo intende tuttavia isolare alcuni esemplari congedati entro la metà del secolo e analizzarne il paratesto iconografico, seppur in molti casi di fattura modesta. Nella città atesina si possono riconoscere tre filoni principali: le commemorazioni funerarie, le celebrazioni nuziali e le gratulatorie per l’ingresso a magistrature civili e dignità religiose.

novo pittori e incisori per la realizzazione della matrice. Non si dimentichi inoltre che lo stampatore poteva vendere direttamente una parte della tiratura dell’opera, con proventi ben più alti rispetto a un libro normale (dal momento che le spese sostenute per realizzarlo erano state, per lui, al minimo). Particolarmente impegnati nella redazione – più o meno veloce – di opere estemporanee furono Giovan Battista Albrizzi e Giovan Battista e Giuseppe Remondini. Si veda in merito L. Alberton Vinco da Sesso, *Il libro illustrato*, in Remondini. *Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra, cit., pp. 286-299.

¹²⁴² A. Pettoello, *Libri illustrati veneziani del Settecento*, cit., pp. 3-64. La Pettoello osserva come nell’ambito marciara le *Œuvres de messire Jacques Benigne Bossuet* (10 voll., Argentina [ma Venezia], G. B. Albrizzi, 1736-1757) o la *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta* (Venezia, G. B. Albrizzi, 1745) furono letteralmente saccheggiate dagli editori e dai tipografi, che spesso ne fecero reincidere le immagini.

¹²⁴³ *Ivi*, p. 37.

¹²⁴⁴ Una buona antologia di raccolte d’occasione di area lagunare (e padovana) si ha in P. Delorenzi, *Lo spettacolo delle celebrazioni: i libri d’occasione in Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 320-357, cat. nn. VI. 1-16. Sulla produzione di gratulatorie nel capoluogo felsineo si vedano A. Pettoello, *Effimeri cerimoniali settecenteschi: quando la carta si incide a festa e a memoria* in *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, cit., pp. 153-179 ed E. Azzini, «Quando la carta si incide a festa e memoria»: *pubblicazioni encomiastiche del Settecento bolognese*, in “Paratesto”, 5, 2008, pp. 51-63

La letteratura sepolcrale, in particolare, si mostra obbediente alle dinamiche encomiastiche cui soggiacciono anche altre modalità artistiche come pittura, scultura e architettura. Pur nella diversità di mezzi a disposizione, essa infatti mira a costruire un *monumentum* che ricordi e testimoni la vittoria sul principale avversario dell'uomo: il tempo¹²⁴⁵. Nel *maremagnum* editoriale scaligero emergono a tal proposito alcune iniziative di rilievo; è il caso della *Raccolta di componimenti in morte di sua eccellenza Girolamo Pisani capitano di Verona*, stampata da Dionisio Ramanzini. Il Pisani, morto nel dicembre del 1738 prima di terminare il mandato podestarile, ricevette solenni funerali tributati dal Consiglio cittadino, rappresentato dai Provveditori Rambaldo Rambaldi e Alberto Pompei¹²⁴⁶. Vista l'alta carica del defunto, l'onorificenza fu accompagnata dalla redazione di un *pamphlet* contenente l'orazione pronunciata durante il rito e un'infilata di poesie scritte dall'*élite* cittadina. Tra gli autori si annoverano Giulio Cesare Becelli, Ignazio Da Persico, Girolamo Cesare Fantasti, Antonio Montanari, Marc'Antonio Pindemonte, Antonio Tirabosco e Giovanni Verardo Zeviani, esperti in diverse branche del sapere. Ad anticipare il frontespizio – ove il mesto argomento è ribadito da una vignetta xilografica con urna – troviamo una tavola realizzata *ad hoc* da un incisore pressoché sconosciuto. L'immagine raffigura il monumentale catafalco approntato per l'occasione, ornato da alti candelieri e blasoni a rilievo su ogni lato, accompagnati da quattro epigrafi commemorative scritte dal Pindemonte¹²⁴⁷. La firma sul basamento dell'impalcatura recita: “*Gio: Mattioli Par. in.*” (fig. 545). Il cognome richiama subito il più famoso collega Ludovico (Crevalcore 1662 - Bologna 1747), molto richiesto nella città felsinea¹²⁴⁸; che Giovanni non sia originario di Verona ma provenga anch'egli dal territorio emiliano lo si apprende dal toponimo “*Par[mensis]*” che completa la segnatura. Ad ogni modo, non sembra di poter ammettere una parentela tra i due e molto distante risulta anche lo stile utilizzato: solido e disinvolto nell'ideazione compositiva e nei passaggi chiaroscurali quello del bolognese, più secco quello del parmense (che dimostra però buona dimestichezza nella costruzione della struttura funeraria)¹²⁴⁹. Nonostante l'assenza di precise informazioni biografiche su Giovanni Mattioli, è importante tuttavia ricordare nel 1754 egli sarà coinvolto in qualità di quadraturista,

¹²⁴⁵ Sulla volontà di dissimulare la morte, “ingannandola” attraverso opere che possano dare immortalità al soggetto celebrato si costruisce gran parte della cultura europea. Si veda anche A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento. Francia e Italia*, Torino, 1957.

¹²⁴⁶ *Raccolta di componimenti in morte di sua eccellenza Girolamo Pisani [...] pubblicata nel celebrarsi i solenni funerali decretati dal magnifico consiglio della città, essendo i Provveditori li Signori Conte Rambaldo Rambaldi, conte Alberto Pompei. Edizione seconda arricchita di nuovi componimenti*, D. Ramanzini, 1739. La raccolta ebbe infatti due edizioni: la prima contiene la sola *Orazione del Sig. Alessandro Carlo Brenzoni del Collegio de' Giudici, detta nel celebrarsi i solenni funerali a sua eccellenza Girolamo Pisani Capitano di Verona, decretati dal Magnifico Consiglio di detta Città* (Verona, D. Ramanzini, 1739), anticipata dal catafalco inciso dal Mattioli, la seconda si presenta invece ampliata nella sezione poetica.

¹²⁴⁷ *Ivi*, s. n. p.

¹²⁴⁸ Su Lodovico Mattioli si veda G. Gori Gandellini, *Notizie storiche dell'intagliatori*, cit., vol. II, pp. 267-272 e il recente contributo di S. Capelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 72, 2008, pp. 304-306 (e precedente bibliografia).

¹²⁴⁹ A parere della scrivente va scartata l'ipotesi – pur ammissibile, a rigor di logica, sciogliendo la sigla con “*invenit*” anziché con “*incidit*” – secondo cui il Mattioli sia l'esecutore del catafalco stesso e non della sua rappresentazione su carta. Nessun riferimento si trova nella letteratura, né tantomeno all'interno del testo.

assieme al Brida, pittore di figura, nella decorazione di villa Giuliani a Settimo di Gallese¹²⁵⁰. Nel ventennio che separa queste due date andrebbe collocata inoltre la partecipazione alla decorazione di Palazzo Pellegrini a santa Cecilia (detto “nuovo” per distinguerlo dall’omonimo “alla Rosa”), assieme ai conterranei Bibiena (cui spetta il progetto), Bigari, Montanari e Orsoni¹²⁵¹, mentre le quadrature di Casa Allegri (alla quale attese anche il più noto Maccari) risalgono verosimilmente al settimo/ottavo decennio del secolo¹²⁵².

Più contenuta appare la vignetta frontespiziale approntata da Domenico Cagnoni per l’*Oratio in funere [...] Catharinae Camilli Rubini patricii veneti filiae* (Tipografia del Seminario, 1749). Il triste evento fu particolarmente sentito a Verona in quanto la nobildonna in questione, erede della famiglia Rubini (da 1646 aggregata al patriziato lagunare), era la madre del vescovo Giovanni Bragadino¹²⁵³. Fu lui infatti il committente dell’iniziativa, affidata – com’era prevedibile – ai torchi della tipografia seminariale, mentre il discorso solenne spettò al padre Paolo Milanio. La scelta iconografica declinata dal *pentre-graveur* costituisce in realtà la variante di un motivo assai frequente nel genere: un putto alato regge il blasone familiare (Bragadin-Rubini) del soggetto defunto, mentre dall’altro lato si scorge uno scheletro recante una clessidra alata, a sottolineare il potere mortifero del tempo (**fig. 546**). Si tratta della prima testimonianza incisoria del Cagnoni a Verona, città in cui risulterà operativo fino alla fine del sesto decennio; quasi trentenne, egli dimostra già buona vivacità di tratto e sicurezza nella resa in profondità degli scorci¹²⁵⁴.

Maggior dispiegamento di forze artistiche e letterarie contraddistingue invece il volume di *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese* (D. Ramanzini, 1750); il soggetto commemorato rappresentava del resto uno dei protagonisti della vita culturale scaligera, pupillo del Maffei, fermo sostenitore del purismo linguistico e impegnato su più fronti accademici: tenne infatti svariate lezioni presso la Filarmonica di Verona, l’Accademia dei Ricovrati di Padova e in quella dei Fluttuanti di Finale Emilia. Proprio a questi ultimi l’abate Ferdinando Franca, compaesano del Becelli e raccogliatore designato, volle dedicare il libello, come sottolinea anche la testata xilografica raffigurante l’impresa dell’istituto¹²⁵⁵. La matrice

¹²⁵⁰ P. Tardiani, *Buttapietra. Contributo ad una monografia*, Verona, 1996, p. 74 (con riferimento al contratto del 19 agosto 1754 ma con erronea inversione dei ruoli tra Brida e Mattioli). B. Chiappa, *La costruzione della casa dominicale dei Giuliani a Settimo di Gallese*, in B. Chiappa, G. M. Varanini (a cura di), *Buttapietra. Il territorio e le comunità*, Buttapietra (VR), 2006, pp. 77-79; E. M. Guzzo, *I fasti di una villa veneta del Settecento: gli ‘interni abbellimenti’ di villa Giuliani*, in *ivi*, pp. 83-85; id. in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 262-265 (Villa Giuliani a Settimo di Gallese).

¹²⁵¹ Cfr. S. Dalla Rosa, *Catastico*, cit., p. 279. Il palazzo è oggi sede della Fondazione Domus.

¹²⁵² *Ivi*, p. 261.

¹²⁵³ Si veda G. Pignatelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 13, 1971, *ad vocem*, pp. 677-680.

¹²⁵⁴ Sul Cagnoni rimanda all’apposita sezione del repertorio in appendice.

¹²⁵⁵ *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1750, p. A 2 v: “[...] Ora lasciata da canto ogni temenza adorno degli altrui fregi mi faccio ardito di consecrarvi quest’elegante lavoro di rime conteste da i più celebri Ingegni della Patria mia per la perdita poc’anzi fatta d’un suo Letterato ed Accademico Vostro d’immortal gloria degno [...]”. Sul Becelli si veda il già citato contributo di A. Asor Rosa in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, *ad vocem*, pp. 502-505; si veda anche *Le rime piacevoli del Dottor Fisico Vittore Vettori mantovano. Da esso novellamente rifatte, corrette e rifotte alla loro vera lezione con molte giunte*, Mantova, G. Ferrari, 1755, p. 269.

presenta in calce la firma del suo esecutore – il tuttora sconosciuto C. Benassi – il quale riproduce fedelmente l'intestazione del diploma conferito nel 1744 a Laura Bassi Veratti (la seconda donna a conseguire una laurea dopo la padovana Elena Lucrezia Cornaro, addottoratasi nel 1678), in concomitanza con la ricostituzione della stessa Accademia per opera di Morando Morandi e Cesare Frissoni (**figg. 547-547/a**)¹²⁵⁶. Alla redazione poetica parteciparono cinquantadue gentiluomini, intellettuali, amici e sodali, cui va peraltro aggiunto il contributo artistico di Francesco Lorenzi e Domenico Cunego. Spettò a loro predisporre l'antiporta, sdoppiata nelle due facce di una medaglia (immaginaria) ove al profilo del Becelli, coronato come nell'antica tradizione imperiale, si accompagna nel retro un'impresa di ascendenza umanistico-rinascimentale (il cui motto è desunto dai *Trionfi* petrarcheschi). Si tratta del primo ufficiale momento d'incontro tra due professionisti del settore destinati a lavorare insieme per gran parte del sesto decennio, al punto da contribuire non poco all'evoluzione del gusto calcografico locale. Si potrebbe infatti descrivere tale unione professionale come una sorta di alternativa "provinciale" al riconosciuto "duo" veneziano Piazzetta-Pitteri. L'illustrazione in questione è inoltre particolarmente significativa perché di essa si possiede il disegno preparatorio, individuato già alla fine degli anni Ottanta da Alessandro Corubolo (**figg. 548-548/a**) e conservato al Museo di Castelvecchio (inv. 659)¹²⁵⁷. Il confronto tra i due *media* rivela tutto sommato una certa fedeltà esecutiva da parte del Cunego, il quale tuttavia non si esime dall'apporre alcune variazioni calligrafiche, come la serie di cerchi concentrici posti a sfondo del ritratto; l'aggiunta in numeri romani dell'età del defunto (LXIV) risulta essere invece una scelta editoriale.

Chiude cronologicamente la rosa delle iniziative illustrate di cordoglio l'*Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei detta [...] dal marchese Marc'Antonio Pindemonte* (1755), congedata ancora una volta dal tipografo di San Tomìo, Dionigi Ramanzini. La morte del cittadino più importante di Verona, per visibilità internazionale ed eredità culturale, non poteva non essere seguita da funerali solenni e fiumi di versi commemorativi. La fitta articolazione della raccolta fa il paio all'imponente apparato funerario-celebrativo che – come sappiamo – si protrasse ben oltre la dedicata funzione religiosa del 1755. Lo conferma (e lo anticipa) l'inserimento nel testo della ducale di Francesco Loredan con la quale si decretava l'erezione di una statua "da porsi a canto all'altra del famoso Fracastoro", "in segno di comun dispiacere [...] per la morte seguita di così degno [...] Concittadino"¹²⁵⁸. Nonostante il modesto frontespizio xilografico ove nuovamente troviamo l'indicazione dell'artigiano incisore – cosa di

¹²⁵⁶ Cfr. A. Chiappini, *Due imprese culturali a Comacchio nel secolo XVIII: l'Accademia dei Fluttuanti e la tipografia in Storia di Comacchio nell'età moderna*, 2 voll., Bologna, 1993-1995, vol. I, 1993, pp. 209-225. Prima del 1744 l'Accademia era nota col solo nome di Accademia Finalese. L'incisione del Diploma del 1744 presenta in calce gli esecutori materiali della cornice calcografica istoriata: Marco Bianchi e Pietro Termanini.

¹²⁵⁷ A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, in "Verona illustrata", 2, 1989, pp. 77-87, p. 81, fig. 114.

¹²⁵⁸ *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei detta nella cattedrale di Verona dal marchese Marc'Antonio Pindemonte [...]. In occasione de' solenni funerali celebrati per parte del medesimo consiglio. Con l'Aggiunta d'alcuni Componimenti Poetici d'Autori Veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1755, p. X.

per sé piuttosto infrequente – “*Crist. Ben.*” (lo stesso che firmò la vignetta becelliana, forse stabile collaboratore del Ramanzini. **Fig. 549**), l’opera apre con un ritratto del defunto scolpito su rame dal Cunego a partire da un disegno di Pietro Antonio Rotari, artista di cui Scipione aveva maturato grande stima sin dai tempi dell’*Istoria Diplomatica* del ’27, benché il pittore veronese fosse allora ventenne. Il mezzobusto è inserito classicamente entro un ovale, a sua volta iscritto in un campo rettangolare privo di ornamenti o decorazioni. La partitura, così pura e minimale, non fa che orientare lo sguardo sull’unico protagonista: il Maffei. Effigiato in avanzata età con bianca parrucca a boccoli, elegantemente avvolto da camicia con foulard, il Rotari riesce comunque a sottolinearne la vivacità intellettuale, riflessa nell’impalpabile dinamismo degli occhi, della bocca e della fronte (ove traspare addirittura una vena in rilievo) (**fig. 550**)¹²⁵⁹. L’intera iniziativa editoriale, finanziata dalla municipalità veronese, fu indirizzata dai Provveditori di Comune a Carlo Gradenigo, Capitanio e vice Podestà del centro terrafermano¹²⁶⁰. La dedicatoria preannuncia il lungo elogio del Pindemonte, atto a ripercorrere i successi del marchese, dalla discussa *Scienza cavalleresca* del 1710 all’enciclopedica *Verona illustrata* del 1732, e oltre. Poder onorare ufficialmente il cuore pulsante della *civitas* atesina per più di mezzo secolo fu privilegio di una quindicina di letterati, per lo più gravitanti nell’ambito dell’Accademia Filarmonica, ovvero, nell’ordine di comparsa: Ottavio dalla Riva, Guglielmo Bevilacqua, Giannicola Alfonso Montanari, Ippolito Bevilacqua, Ottaviano Pellegrini, Girolamo Rambaldo, Pier Luigi Rambaldi, Girolamo Dal Pozzo, Ignazio da Persico, Giorgio Spolverini, Carlo Pindemonte, Ferdinando Franca, Antonio Tirabosco, Giannagostino Zeviani, Luigi Miniscalchi e Ottavio Ernesto Emilei. Una sezione separata è inoltre incentrata sulla descrizione del catafalco eretto nella cattedrale in occasione delle esequie, alto 56 piedi (19 metri circa), lungo 42 (oltre 14) e largo 37 (circa 13), costellato di sculture allegoriche allusive a opere emblematiche congedate dal marchese e alle sue qualità intellettuali e morali, messe in risalto anche dalle otto iscrizioni complementari ideate dal Pindemonte. Il progetto di pianta e alzato spettò all’architetto Adriano Cristofali che certamente ebbe modo di conoscere l’erudito, di cui condivideva le investigazioni sull’antico¹²⁶¹. Il disegno fu riprodotto nell’apposita tavola

¹²⁵⁹ Com’era prevedibile, il ritratto conobbe un buon successo tanto da circolare anche come stampa sciolta. Da un punto di vista editoriale invece si fa presente come esso sia stato utilizzato anche a Lucca per l’*Ad novum thesaurum veterum inscriptionum* di Sebastiano Donato (L. Venturini, 1765). Si veda anche A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 246-247, cat. n. 92 (e relativa bibliografia).

¹²⁶⁰ *Ivi*, pp. III-IV: “Nella gran perdita fatta dall’Italia, e più particolarmente dalla Città nostra, per la morte dell’insigne Marchese Scipione Maffei, que’ segni d’onore, che ora pubblichiamo, per far note al mondo e l’altissima estimazione, e la gratitudine, che la detta Città nostra professa a sì grand’Uomo, il quale, oltre la dottrina, avea tanti meriti appresso la sua Patria, a chi meglio potean dedicarsi, che a V. E.? Ella ha secondate le nostre sollecitudini per onorare, quanto possibil fosse, la memoria del gran defunto, ed Ella ci ha fatti noti i clementissimi sentimenti del magnanimo nostro Serenissimo Principe, il quale tanto aggradisce, che questa fedelissima Città palesi i suoi sentimenti verso un sì glorioso e benemerito suo Cittadino”.

¹²⁶¹ Non si dimentichi che nel ’39 Cristofoli soggiornò a Roma con Alessandro Pompei, il quale era allora direttamente in contatto con Scipione per l’iniziativa del Lapidario. Rientrato dall’Urbe, Adriano congedò poi una ricostruzione dell’anfiteatro Arena (incisa nel 1744 da Dionisio Valesi), ispirata agli studi archeologici dell’erudito. Un contatto vero e proprio tra l’architetto e Maffei potrebbe essere stato mediato dal marchese Giambattista Spolverini che non solo fu suo mecenate e finanziatore del viaggio romano, bensì anche vicino di casa della famiglia

(ripiegata e dettagliatissima) dal bulino di Giovanni Antonio Urbani, collaboratore abituale del primo (**fig. 551**).

Ben più lieti furono i brani testuali e visivi chiamati ad accompagnare l'altra grande categoria di eventi da ricordare: gli sponsali¹²⁶². In particolare, nel secondo e terzo decennio si assiste a un dispiego di forze arcadiche e filarmoniche convogliate dai torchi di Jacopo Vallarsi che – soprattutto nel primo caso – non mancava di ornare i libelli con le insegne della società come, ad esempio, *Nelle nozze della figlia di Flamio Brauronio e di Erminia Meladia* cui parteciparono, sotto pseudonimo, molti pastori della colonia veronese¹²⁶³. Non solo il frontespizio risulta coerentemente ornato da flauto, arena e corona d'alloro (**fig. 552**) ma la stessa indicazione dell'anno di stampa appare schermata, nel *colophon*, da un calcolo matematico all'antica ("l'anno IV dell'Olimpiade DCXXVI", riconducibile al 1728). Per quanto concerne i sottoscrittori dei brani poetici, molti di essi sono presenti anche nei *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini Podestà di Verona, e Maria Basadonna sua consorte* (uscito sempre nel 1728), a dimostrazione della contiguità di tali esperienze culturali. In questo caso il tipografo apre e chiude il libello sotto il segno della serena bicaudata, ancore e catene (**figg. 553-554**). Risulta assai interessante, in merito, il confronto con l'edizione tumermaniana della medesima raccolta che si suppone di poco antecedente e di gran lunga migliore sotto il profilo librario: carta più resistente, margini più ampi ed esecuzione frontespiziale più felice, benché l'autore (Wenzel Daniel Gutwein) sia lo stesso (**fig. 555**)¹²⁶⁴.

Assai convenzionali e di mediocre fattura appaiono invece le selezioni liriche per le nozze Widman-Rezzonico, curate nel 1740 dal conte Francesco Serego e dedicate a Carlo Rezzonico, zio della sposa¹²⁶⁵; quest'ultimo costituisce infatti il legame tra l'evento,

Maffei. Cfr. L. Camerlengo, *Chiese e monasteri di Adriano Cristofali*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, Atti del Convegno, cit., pp. 117-133

¹²⁶² La letteratura sui *Nuptialia* vanta importanti incursioni da parte di studiosi di letteratura i quali, data la mole potenzialmente sconfinata, limitano spesso le ricerche a *corpora* di specifici fondi bibliotecari. Preliminare fu il lavoro di Olga Pinto che nel 1971 ne elencò più di tremila, compresi tra il 1484 e il 1799; si veda O. Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, 1971. A questo si aggiungano più mirati contributi: G. Bosi Maramotti, *Le muse di Imeneo: metamorfosi letteraria dei libretti per nozze dal '500 al '900*, Ravenna, 1996 per le pubblicazioni della Biblioteca Classense; L. Di Domenico, *Per le faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense (1494-1850)*, Cremona, 2003; M. Barducci, *Invito a nozze. I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, 2009; M. Pigozzi (a cura di), *I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, 2010.

¹²⁶³ Flamio Brauronio ed Erminia Meladia sono rispettivamente i soprannomi di Bertoldo Pellegrini e Giulia Serego Pellegrini. Tra gli altri poeti arcadici si citano Clonisto Idreate (Girolamo Spolverini), Dalco Suadeleo (Giannicola Alfonso Montanari), Fidalgo Mirtunziano (Ottolino Ottolini), Orildo Berenteatico (Scipione Maffei) e Selvaggio Afrodizio (Francesco Bianchini).

¹²⁶⁴ Solo nella vignetta tumermaniana però l'incisore scrive per esteso il proprio cognome (aggiungendo "Sc: Verona"); nel frontespizio vallarsiano – che sembrerebbe una copia del precedente – a stento si riescono invece a leggere le iniziali "W.D. G. Sc." in basso a sinistra. È curioso tuttavia che nelle *Novelle della Repubblica delle Lettere dell'anno MDCCXXIX* (Venezia, G.B. Albrizzi, p. 48) venga citata solo la "versione" del Vallarsi.

¹²⁶⁵ *Rime e versi nelle nozze di sue eccellenze Lodovico Vidman e Quintilla Rezzonico. Dedicati a Sua Eminenza Carlo Rezzonico cardinale di Santa Chiesa*, Verona, J. Vallarsi, 1740. Sui legami familiari si veda L. M. Chaudon, *Nuovo Dizionario storico ovvero Storia in compendio di tutti gli Uomini che si sono resi illustri segnando le epoche delle Nazioni, e molto più de' nomi famosi per talenti di ogni genere, virtù, scelleratezze, errori, fatti insigni, scritti pubblicati, etc. [...] Sulla settima edizione francese del 1789. Tradotto in italiano, ed inoltre corretto, notabilmente arricchito di molti articoli somministrati per la prima volta da letterati italiani, e tratti dalle più accurate storie biografiche*, 22 voll., Bassano, Remondini, 1796, vol. XVI, p. 321.

squisitamente veneziano, e la città scaligera. Nominato cardinale nel 1737 e destinato a una fiorente carriera religiosa (vescovo di Padova dal 1743, pontefice, come Clemente XIII, dal 1758), tra il quarto e il quinto decennio del secolo egli si trovava a Verona quale abate commendatario di S. Zeno. Qui ebbe modo di confrontarsi con altri ecclesiastici tra cui certamente quel Domenico Vallarsi che, nonostante la giovane età, stava conducendo scrupolosi studi sull'*Opera Omnia* di San Girolamo. La celebrazione degli sponsali della nipote, affidati al fratello Jacopo, diventano dunque quasi un pretesto per esaltare il porporato. Il libello si presenta tuttavia parco di ornamenti, fatta eccezione per l'anonima vignetta frontespiziale recante gli stemmi delle due famiglie (**fig. 556**).

Un simile "abito" calcografico – ma amplificato – venne approntato per i *nuptialia* dei conti Gaspare Giusti e Maddalena Trissino, occorsi nel 1742¹²⁶⁶; la raccolta che accompagna il lieto momento è contrassegnata, *in incipit*, da due grandi blasoni contrapposti (**fig. 557**) mentre il frontespizio si presenta molto elegante, mosso dall'alternanza di inchiostro rosso e nero e ornato dalla piccola vignetta con amorino reggicorona sottoscritta da *MP* (verosimilmente il Pitteri), già sfruttato per la *Verona illustrata* in ottavo del 1732 (cfr. **fig. 101**). Non stupisce che i componimenti (riordinati dallo Ziggianti) siano stati impressi dal Vallarsi, dal momento che il tipografo aveva già allacciato rapporti con la casata berica tramite il marchese Maffei, in concomitanza con la preparazione dell'importante antologia su Gian Giorgio Trissino nel 1729¹²⁶⁷.

La filosofia imprenditoriale della massima resa con il minimo sforzo attraverso il riutilizzo di rami di bottega fu fatta propria soprattutto da Giannantonio Tumermani, il quale si distinse per encomiabili iniziative editoriali e per la costante attenzione al confezionamento estetico, in ciò supportato da una rete finanziaria altrettanto efficace. Non sorprende dunque che la bottega di via delle Fogge fosse particolarmente richiesta in questo tipo di produzione, in quanto sicura garanzia di buoni risultati. Nell'arco di un lustro emergono, ad esempio, le *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso e signora Anna Verzera Veronesi* (1732), le *Rime nelle nozze della signora contessa Costanza Bevilaqua Lazise e del signor conte Ottavio De' Venerosi dalla Riva* (1736) e le *Rime per le nozze del nobilissimo cavaliere il Signor Marchese Tommaso Arrigoni marchese di Villadeati con la nobilissima Dama la Signora Marchesa Costanza Strozzi* (1738). Su richiesta dei vari committenti infatti, tutti e tre gli opuscoli si presentano degnamente ornati. Nel primo caso il frontespizio risulta abbellito dal *Putto alato sopra un delfino*, opera di Antonio Balestra e Francesco Zucchi (entrambi siglati), già sfruttato per il *Muret* nel '27 (**fig. 558 bis**). L'antiporta presenta un'*Allegoria di Verona*, frutto della collaborazione tra Balestra e Zucchi (siglati in calce con i monogrammi *AB* e *FZ*) (**fig. 558**); il soggetto, come si è visto, è particolarmente caro al

¹²⁶⁶ *Rime per le nozze del Signor Co. Gaspare Giusti con la Signora Co. Maddalena Trissino dal Vello d'Oro. Raccolte, e dedicate alla Signora Co. Irene Trissino, Madre della Signora Contessa Sposa da Bartolomeo Ziggianti*, Verona, J. Vallarsi, 1742.

¹²⁶⁷ Si veda il capitolo 2.2.3. È interessante tuttavia notare come relativamente a tale evento il Ramanzini abbia pubblicato nel 1743 un'altra serie di componimenti, curati da Francesco Marconi e del tutto privi di illustrazioni.

Tumermani e alla coppia di artisti in questione. L'ampio margine bianco che circonda lo spazio riservato alla lastra lascia però ipotizzare si tratti di un riuso. Tuttavia, le ricerche svolte sul campo non hanno portato alla luce precedenti occorrenze e sembrerebbero dunque attestare che la tavola, eseguita a mezzotinto, sia stata qui presentata la prima volta. Per giunta essa risulta citata – purtroppo senza ancoraggi cronologici – nel catalogo compilato nel 1740 da Francesco Balestra per Francesco Gaburri (da quest'ultimo poi inserito nelle *Vite di pittori*, conservato manoscritto presso la Biblioteca Centrale di Firenze)¹²⁶⁸. Forse proprio a questo archetipo incisivo s'ispirerà dunque il frontespizio guariniano del '37, inciso dal bulino di Zucchi, in controparte e leggermente modificato (cfr. **fig. 355**). Da un punto di vista economico-gestionale, è interessante peraltro notare come a svolgere il delicato ruolo di raccoglitore sia stato il medesimo Giannantonio che, nella dedica d'apertura a Orazio Sagramoso, padre dello sposo, lascia trapelare un rapporto d'affetto con la nobile famiglia veronese (che certamente influì sulla scelta editoriale)¹²⁶⁹.

L'opuscolo celebrante il matrimonio tra Costanza Bevilacqua Lazise e Ottavio de' Veronesi Dalla Riva, curato sempre dallo stampatore, attinge invece alla *Mancia per l'anno nuovo* dell'Halifax (edito nel '34) per quanto concerne la vignetta frontespiziale, di cui aggiorna ovviamente gli stemmi (già citata in relazione al *Paradiso Perduto*; cfr. **fig. 430**), mentre anticipa il rame del Chateau con amorino e faretra desunto dal *Pastor Fido* londinese del 1718 e riutilizzato un anno più tardi nella ristampa veronese (cfr. **figg. 368-368/a**)¹²⁷⁰. Anche il terzo contributo proviene dalla medesima fonte pickardiana: di fattura anonima, esso ripropone una scena amorosa ancora una volta congedata dal Chateau. La versione originale, fatta reincidere per l'occasione, appare variata nella disposizione del drappo della fanciulla a sinistra nonché

¹²⁶⁸ Si veda A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro*, cit., p. 118 e p. 129, n. 36: "Femmina che siede con libri, in distanza l'Arena. Intaglio a fumo, [...]." Come diremo, l'immagine sarà utilizzata dal Tumermani anche nel 1756, per celebrare l'ormai defunto marchese Maffei.

¹²⁶⁹ *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso e signora Anna Verzera Veronesi*, Verona, G. Tumermani, 1732, p. III-V: "L'antica osservanza mia, e servitù alla Illustrissima Casa Sagramosa [...] soavemente mi sforza a presentarle e pubblicare con le mie stampe coteste Rime, le quali io ho raccolte da varj e chiari Poeti, sì cittadini nostri, che forestieri, per celebrare le Nozze del Signor Marchese Giuseppe Figliuol suo con la nobile Signora Anna Verzera. Onde un uffizio renduto oggimai ordinario, [...], cioè di procurare e dedicare Raccolte di rime per ogni menoma occasione, quale tutto di usasi, rendesi in me per la cagione cui dissi e dirò, molto proprio e convenevole. Poiché quest'atto ossequioso e riconoscente da me esige la felice memoria del fu Signor Marchese Michele Padre suo amorevolissimo e chiarissimo, che mi levò al Sacro Fonte; così pure lo chiede il benefico animo verso me del Signor Marchese Gio: Francesco suo Fratello; e lo esige e domanda finalmente Vostra Signoria, che ha sempre la mia umile persona, con occhio di generosa parzialità riguardato". La corrispondenza con il Muratori conservata presso la Biblioteca estense di Modena ci informa peraltro che lo stampatore, designato curatore della raccolta, si era rivolto anche all'illustre erudito perché questi scrivesse qualche "bagatela" (cfr. lettera del 18 giugno 1732), richiesta rimasta però insoddisfatta.

¹²⁷⁰ Si veda *Rime nelle nozze della signora contessa Costanza Bevilacqua Lazise e del signor conte Ottavio De' Venerosi dalla Riva*, Verona, G. Tumermani, 1736. L'*Amorino* del Chateau si presterà ad essere sfruttato altre volte nelle raccolte nuziali, come testimonia la sua presenza, un biennio più tardi, nella copertina delle *Rime per le nozze del nobilissimo cavaliere il Signor Marchese Tommaso Arrigoni [...] con la nobilissima Dama la Signora Marchesa Costanza Strozzi* (G. Tumermani, 1738).

troncata in altezza e in larghezza, entrando così nelle “scorte” calcografiche dell’officina (**figg. 559-559/a**)¹²⁷¹.

Un vero e proprio *exploit* tipografico si ha però con *Rime e versi per le Nozze di SS. EE. Elena Cornaro e Giovanni Micheli* (G. Tumermani, 1748). L’opera, in quarto, si allinea esteticamente ai migliori risultati librari del periodo e venne finanziata dal fratello della sposa, Girolamo Cornaro (podestà e vice capitano di Verona), dedicatario dell’opuscolo. La raccolta incarna al meglio le contraddittorie caratteristiche di questo genere letterario, come si evince dalla scelta tematica di antiporta e frontespizio, desunti rispettivamente dal tomo II e dal tomo I del *Pastor Fido* (rispettivamente **figg. 345/a** e **376**). All’alta qualità esecutiva e all’autorevolezza degli esecutori (Cignaroli e Picart da un lato, Zucchi dall’altro) non corrisponde infatti una coerenza di contenuto, essendo le immagini legate a soggetti ora teatrali ora, addirittura, funerari. Sulle motivazioni del riutilizzo agirono verosimilmente personali gusti del committente o forse anche uno “storico” legame con l’edizione guariniana, dal momento che un Micheli Domenico giureconsulto figura tra i sottoscrittori sin dal primo volume. Più neutrale invece la scelta delle altre due testate: la prima, correlata alla dedica, riprende – mutando lo stemma e “fondendo” i blasoni – la vignetta indirizzata al Tadini nel *Paradiso Perduto* di otto anni prima (**fig. 560**; cfr. **430 bis**); la seconda invece è tratta ancora una volta dall’impresa guariniana (vol. III, 1738. Cfr. **fig. 419**).

Di qualità più modesta sono invece alcune iniziative affidate ai torchi del Ramanzini, come *Gl’imenei del Signor Conte Luigi Miniscalchi e della Signora Marchesana Ottavia Capra* (1744). La raccolta è suddivisa in due parti su base linguistica: prima i componimenti in volgare (sonetti e canzoni per lo più), poi i “*Carmina latina*”. Vi partecipano numerose personalità di spicco, come Alfonso e Bennassù Montanari, Giulio Cesare Becelli, Ottolino Ottolini e Giambettino Cignaroli (la cui *verve* poetica è non a caso messa in primo piano nell’autoritratto del Kunsthistorisches Museum di Vienna). Comprensibilmente spettò proprio a quest’ultimo l’esecuzione della vignetta frontespiziale con i due blasoni familiari retti da un putto alato (**fig. 561**). In calce al piccolo rame non compare tuttavia né il suo nome né quello dell’incisore incaricato, dai modi simili al Pitteri per la costruzione delle masse con taglio unico (pur cedendo in alcuni punti all’incrocio di tratti). L’attribuzione al Cignaroli della composizione calcografica sembrerebbe tuttavia avallata dal ritrovamento della medesima stampa incollata all’interno del *Liber veritatis* ambrosiano (F. 257 inf. 244)¹²⁷².

Seguono, in ordine cronologico, le *Rime [...] per le nozze del nobil sig. Conte Alessandro Nogarola colla Nob. Signora marchesa Vittoria Carlotti* (1748). L’impostazione del piccolo volume in ottavo risulta piuttosto dimessa, fatta eccezione per la doppia antiporta araldica tipica del genere, impressa con inchiostro azzurro (**fig. 562**). Nonostante il tentativo di superare la

¹²⁷¹ Lo si ritroverà, ad esempio, nel 1759 ad ornare la *Lettera ad una sposa tradotta dall’inglese da una fanciulla mugellana* di Antonio Cocchi, assieme ad altri rami di riuso.

¹²⁷² L’esemplare presenta la data 1740, scritta a mano. Cfr. F. R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, cit., p. 129, n. 244; R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, cit., pp. 90, 92, 94, figg. 39, 193.

standardizzazione imposta dal soggetto arricchendolo con dettagli di natura militare (frece, trombe, elmi da parata ... desunte peraltro da una precedente incisione, come si dirà), la resa lascia comunque a desiderare, mostrandosi approssimativa e affastellata soprattutto nei punti in cui tali elementi si intrecciano. In aggiunta, risultano alquanto problematiche le due sigle in calce, *FNI* e *FCI*, imputabili agli autori dei rami in questione. Oltre all'attuale assenza di appigli in grado di sciogliere plausibilmente la coppia di iniziali, resta nondimeno il dubbio si tratti davvero di due figure distinte o non si debba piuttosto differenziare il loro apporto in "*invenit*" e "*incidit*".

La stessa corsiva imprecisione del *ductus* contraddistingue la vignetta frontespiziale del poema scritto nel '50 da Pier Luigi Rambaldi, in occasione del matrimonio tra Rufino Campagna e Orsola Rambaldi (**fig. 563**)¹²⁷³. La tematica amorosa – veicolata dal Cupido bendato e da altri due eroti di cui uno recante fiaccole accese – rende il piccolo rame una sorta di *passepartout* in questo tipo di pubblicazioni, tant'è che solo un anno più tardi ricompare in testa a *La Pompa d'Imeneo sopra Elicona*, ovvero componimenti in versi per gli sponsali dei veneziani Giacomo Foscarini e Paolina Zena, curati da Giannicola Alfonso Montanari (1751). Va precisato tuttavia che l'originale sua ideazione risale al 1745 e fu impressa non dal libraio di San Tomìo quanto piuttosto dalla tipografia seminariale, guidata da Agostino Carattoni. Tra le proposte epitalamiche più interessanti si annovera infatti il volume in quarto *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua (sic) con la Sig.^a Co.^a Margherita Negroboni*. La disponibilità del finanziatore/committente (e dedicatario) Giovanni Negroboni, padre della sposa, rese possibile in questo caso una doppia tiratura: semplice a "monocromo" e, in serie limitata, lussuosa con taglio e caratteri dorati intervallati da inchiostro rosso e nero¹²⁷⁴. Delle due si prenderà qui in considerazione la prima: oltre a contenere l'archetipo – in controparte – della ramanziniana **figura 563**, eseguito però da un bulino più esperto (forse il Valesi) (**fig. 564**), la raccolta esibisce altre illustrazioni, dimostrando un'armoniosa integrazione tra testo e immagine. L'antiporta riproduce entrambi gli stemmi nobiliari, inglobati in una monumentale (e personale) composizione corredata di una massima in latino e particolareggiato sfondo (**fig. 565**). Com'è evidente, si tratta del modello di riferimento per una delle due tavole riproposte malamente dal Ramanzini qualche anno più tardi (cfr. **fig. 562**). La composizione originale reca la doppia firma di Innocente Bellavite e Dionisio Valesi; la presenza del pittore teatrale, allievo del Brentana e all'epoca già riconosciuto a livello internazionale, rappresenta un valore aggiunto all'opera, tanto più che l'artista – poco attivo in area veronese – non si presterà ad altre collaborazioni editoriali, trasferendosi dal '48 a Berlino in qualità di direttore scenografo del teatro d'opera di Federico il Grande¹²⁷⁵. Tra le figure chiave che potrebbero chiarire la sua eccezionale partecipazione vanno

¹²⁷³ *Per le nozze del nob. Signor Conte Rufino Campagna con la nob. Signora Contessa Orsola Rambaldi. Poema con Annotazioni dell'Autore*, Verona, D. Ramanzini, 1750

¹²⁷⁴ Si rimanda alle due edizioni consultate presso la Biblioteca civica di Verona, con rispettiva collocazione PR.D.001 e 123.10.

¹²⁷⁵ Sul Bellavite cfr. R. Bossaglia in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, ad *vocem*, pp. 620-621 (con bibliografia precedente).

considerati il notaio Francesco Crivelli, curatore dell'opuscolo, la cui residenza – stando a Zannadreis – era “adorna” di “quadri di bellissime prospettive” congedati dall'artista atesino e al medesimo conte Negroboni, finanziatore dell'opera, già in contatto col Bellavite in merito alla decorazione del nuovo teatro di Brescia¹²⁷⁶. La scelta di rivolgersi allo scenografo spettò dunque probabilmente a questi due, anche se già prima degli sponsali in questione si ancorano alcuni significativi punti di contatto tra lo scenografo e la famiglia Bevilacqua. Nel 1723, proprio Gaetano Bevilacqua, padre di Alessandro, aveva affidato al Bellavite il compito di intervenire pittoricamente sul proscenio, sul soffitto, sui palchetti e sull'orchestra del Filarmonico. Il lavoro, iniziato a gennaio e concluso a maggio costituisce ad oggi curiosamente l'unico episodio di partecipazione del veronese all'abbellimento del teatro cittadino¹²⁷⁷. L'oramai affermato Innocente, chiamato dal Crivelli, potrebbe dunque aver colto tale opportunità anche forse per “sdebitarsi”, dopo anni, con chi aveva visto in lui un valido ideatore. Del resto, la visibilità garantita dal libello celebrativo era tanta, come dimostrano gli altisonanti nomi dei numerosi autori dei versi: Giulio Cesare Becelli, Gaspare Bianchini, Giambettino Cignaroli, Ferdinando Franca, Girolamo Giuliani, Scipione Maffei, Luigi e Francesco Alfonso Miniscalchi, Giannicola Alfonso Montanari, Ottolino Ottolini, Ottaviano Pellegrini, Ignazio da Persico, Giacomo, Luigi e Marc'Antonio Pindemonte, Giorgio Spolverini dal Verome, Leonardo Targa, Antonio Tirabosco, Giuseppe Torelli, Giannagostino Zeviani ...

Tornando al rivestimento calcografico, è verosimile che l'ideazione e l'esecuzione della vignetta frontespiziale e delle altre illustrazioni (aventi come soggetto putti festosi) spettino al Valesi (**figg. 564 e 566**); anche l'iniziale calcografica, impressa con inchiostro rosso, risulterebbe forgiata per questa specifica ricorrenza (**fig. 568**).

Le Rime e versi per le nozze di [...] Tommaso Mocenigo Soranzo ed Elena Contarini, congedate nel '52 dai torchi della Tipografia camerale (cioè dai fratelli Merlo) costituisce invece un sapiente “mix” di prove incisorie di alta qualità, la gran parte forgiata quindici anni prima dal laboratorio di Via delle Fogge. Il frontespizio, impreziosito dall'utilizzo alternato di caratteri neri, rossi e dorati, viene ulteriormente arricchito dalla vignetta con *Dorinda* approntata da Giambattista Tiepolo per *Il Pastor Fido* del '37 (cfr. **fig. 386**). Dalla stessa fonte proviene il rame delineato da Zugno (cfr. **fig. 392**), e altre tre matrici di autore ignoto (forse lo Zucchi) con

¹²⁷⁶ D. Zannadreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 368: “Rimessosi il Bellavite in seno alla propria famiglia, non istette però neghittoso, ma diedesi a dipingere quadri di bellissime prospettive, de' quali erano adorne le case Tommasini e Crivelli; e nella Galleria Serpini, ora Salvetti, conservansi vari de' suoi disegni. Da tali opere appariva ch'ei tenesse le migliori massime de' pittori teatrali Bolognesi [...]. Fuori di queste opere, altro non sappiamo che esista in patria. Cfr. anche P. Rigoli, *Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il teatro di Brescia (1745)*, cit., p. 170. Fu verosimilmente il Crivelli a presentare il Bellavite al Negroboni.

¹²⁷⁷ Si veda P. Rigoli, *Tre nuovi documenti sul primo Teatro Filarmonico*, in “Civiltà Veronese”, III, 1990, n. 7-8, pp. 9-22, p. 22: da ASVr, *Archivio Bevilacqua-Negroboni*, n. 673, f. *Bevilaqua, Allegri, e Maffei Cont. Pompei*: “Adi 21 Maggio 1723 Verona // Ricevo io Infrascrito dall'Ill.^{mo} Sig. ^rCo: Gaetano Bevilaqua uno de Quatro Sig. ^{ri} Fabricieri del Teatro il Saldo, e Compito pagamento di ducati dà sei e quatro n.º duecento, e Cinquanta per acordo fatto di dipingere il Teatro, cioue proscenio, sofitto palchetti, et orchestra li 8 Gen. 1723. Di più Ricevo il Saldo, et Compito pagamento di lire duecenotre per ottanta due Mazi d'oro Augusta à lire due il Mazo, et spese di Cera Trementina Zeo, Bonbaso servite per indorare il detto Teatro compresovi nella detta somma il Calo di lire dieci per valute calanti d'oro hauta in pagamento il Tutto Summa L. 1753. Innocente Bellavite Pittore”.

classiche immagini d'intermezzo (putti, conchiglie, festoni ...) (cfr. **figg. 424** e **fig. 461 bis**); il che proverebbe la possibilità per la bottega merulana, poco avvezza ad ornare i propri lavori, come si è più volte detto, di “mettere mano” – magari previo pagamento del committente – sui pregiati materiali del Tumermani, il quale, nonostante il prestigioso *curriculum* degli anni passati, stava allora vivendo una parabola discendente. Tra le illustrazioni utilizzate in onore del Mocenigo Soranzo fanno capolino anche la testata del Gutwein – presente nel *Liber juris civilis* del '28 (cfr. **fig. 167**) – e altre incisioni di soggetto amoroso di provenienza seminariale (cfr. **figg. 564** e **566** dalla gratulatoria per gli sponsali Bevilacqua-Negroboni). Meno pregiata dal punto di vista artistico è l'anonima vignetta della dedicatoria con il doppio stemma Soranzo-Contarini (**fig. 569**), abbinata a una mediocre iniziale calcografica, mentre più interessante – in quanto firmata – è la testata del Cagnoni, realizzata quasi certamente per una precedente occasione di diversa natura¹²⁷⁸ (**fig. 570**).

Dall'accostamento dei casi citati si può facilmente arguire come tale genere letterario, frequentato soprattutto tra il quarto e il settimo decennio, fosse sottoposto a forti oscillazioni qualitative. Esclusa una manciata di testi egregiamente allestiti, Verona si assestava comunque su livelli piuttosto mediocri; sul solco di un'impostazione iconografica stereotipata si muovono infatti numerose altre stampe occasionali, non sempre corredate di illustrazioni (per quanto numericamente limitate o di riuso). All'*excursus* si aggiungano, concludendo, la *Cantata* per lo sposalizio di Carlo Valenti con Beatrice Bentivoglio (**fig. 571**) licenziata dal Carattoni o le *Rime* in onore della coppia Malaspina Verità dell'Andreoni (**fig. 572**)¹²⁷⁹. Sul limitare del periodo considerato, quest'ultimo congedò inoltre la raccolta *Per le nozze del Signor Luigi di Brà con la signora marchesa Maria Sagramoso* (1756) apprezzabile per la buona qualità della carta, l'attenzione alla composizione, la doratura delle pagine e l'allestimento di due rami inediti: il classico doppio stemma in frontespizio (**fig. 573**) e una vignetta dal sapore arcadico-bucolico con putto reggi fiaccola in testa alla dedica (**fig. 574**). Oltre all'eleganza del tratto – garantita dal bulino di Domenico Cunego – ciò che le rende ancor più interessanti è il fatto che a idearle sia stato Domenico Pecchio (1687-1760), stimato paesaggista veronese poco avvezzo alle collaborazioni editoriali¹²⁸⁰. In particolare la deliziosa vignetta con motto erodoteo (*Hanc autem maxime duc in uxorem, quae prope te habitat* ovvero, tradotto con un proverbio: “moglie e buoi

¹²⁷⁸ Lo dimostrerebbe la decontestualizzazione cui è sottoposto l'emblema della Congregazione della Quarant'Ore; non è stato possibile individuare precedenti nell'utilizzo della vignetta in questione, ma certo appare più logica la sua presenza nel frontespizio del *Quum illustrissimus et reverendissimus* di tre anni più tardi (Verona, A. Carattoni, 1755), sul quale torneremo oltre in questo stesso capitolo.

¹²⁷⁹ *Cantata per le acclamatissime nozze di Sua Eccellenza il Sig. Marchese Carlo Valenti [...] colla eccellentissima Signora Donna Beatrice Bentivoglio d'Aragona*, Verona, A. Carattoni, 1755; *Rime per le nozze del Nob. Sig. Marchese Francesco Malaspina con la Nob. Sig. Contessa Anna Maria Verità*, Verona, A. Andreoni, [1757].

¹²⁸⁰ D. Zannadreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 368-371, p. 370: “Li paesi del Pecchio erano [...] dipinti con somma finitezza, con una tinta gradevole, vaga e forte, introducendovi figurine elegantissime ed animali egregiamente dipinti, possedendo pienamente l'architettura che in essi v'introduceva, ed una maniera pure di frondeggiare tutta particolare che imita la stessa natura. Il suo valore adunque e l'attenzione, con cui egli operava, lo fecero desiderare anche dagli stranieri, onde per varie parti dipinse, e specialmente per principi e gran signori, spedito avendo suoi paesi eziandio in Inghilterra, dove erano ambiti al sommo li suoi dipinti”. Una prima documentata ricostruzione del profilo biografico e pittorico si ha in F. Dal Forno, *Domenico Pecchio: pittore paesista veronese del Settecento*, in “Faustino. Rivista d'Arte e Cultura”, 3, 1979, pp. 8-17.

dei paesi tuoi”) verrà utilizzata qualche anno più tardi dal Moroni che, come si è detto, rileverà torchi e rami del suo predecessore¹²⁸¹.

Si può isolare inoltre una terza categoria di eventi accompagnata da resoconti letterari (illustrati e non): gli ingressi a pubblici incarichi, politici o religiosi e le relative partenze a fine mandato. Diversamente, i passaggi di uomini illustri, transitanti in direzione marciata, furono invece il più delle volte salutati tramite l’allestimento di spettacoli areniani, processioni, cene e parate, sovrintesi in questa prima parte di secolo dal marchese Maffei¹²⁸². Controbilancia tale attenzione scenografica una generale scarsa attenzione per l’aspetto editoriale (e, quand’anche questo fosse contemplato, per l’impaginazione tipografico-caligrafica). L’ornamento più diffuso creato *ad hoc* consiste, anche in questo caso, nell’antiporta (o frontespizio) con lo stemma del protagonista. Lo si vede nel precoce volume in quarto congedato dalla bottega di Domenico Rossi nel 1683, ovvero *Nella Partenza dell’Illustriss. Et Eccellentiss. Sig. Girolamo Corer Dalla Prefettura di Verona Oratione recitata ad’Istanza dell’ordine delle Militie Da Bortolamio Gelmi*. Il titolo è accompagnato dall’articolato blasone di famiglia Correr, affiancato da due putti allusivi alla *Prudenza* e alla *Giustizia*, in un vortice di spade, asce, nastri, frecce, trombe, scudi, tamburi che evidenzia un *horror vacui* incisivo. L’autore, Giovanni Sarti, si firma in calce a lettere capitali, ma ad oggi non si conoscono di lui altre prove calcografiche (**fig. 575**).

Su una produzione sostanzialmente poco curata spicca dunque solo qualche testo degno di nota. È il caso ad esempio del *Capitolo nell’ingresso dell’Illustrissimo e reverendissimo Monsignore Giovanni Bragadino alla Chiesa di Verona* del Tumermani (1734). Lo stampatore riuscì ad abbellire l’iniziativa mediante l’inserimento di un rame frontespiziale eseguito per l’occasione da Michael Heylbrouck, il cui talento era già emerso grazie al *Sant’Ilario* (Vallars-Berno) e al *Paradiso Perduto* (Tumermani), entrambi del ’30. La matrice, di ottima fattura, venne presto riutilizzata dallo stesso Giannalberto per il secondo tomo guariniano (1737; cfr. **fig. 409**). Con la chiusura della bottega in via delle Fogge, a metà del settimo decennio, essa fu invece acquistata dal Ramanzini, come sembrerebbe testimoniare la sua presenza in apertura ai *Componimenti poetici sul vicino termine del glorioso reggimento di [...] Giulio Antonio Mussati* del 1790. Nel testo del ’34 compaiono inoltre la piccola illustrazione raffigurante “un fanciullo Cinese con varj Augeletti”¹²⁸³ disegnata e intagliata dallo Zucchi – benché priva di indicazioni in

¹²⁸¹ Si tratta dell’*Orazione del p. Giovanni Granelli della Compagnia di Gesù recitata nel terzo giorno del triduo solenne fattosi nel settembre dell’anno 1759 in Verona per la traslazione delle sacre Reliquie de’ S.S. Fermo, e Rustico dall’antichissimo sotterraneo nella superior Chiesa di S. Fermo Maggiore*, Verona, M. Moroni, 1760. È evidente come la vignetta sia stata totalmente decontestualizzata.

¹²⁸² Come si è detto altrove, nel 1708 Maffei ospitò per dieci giorni a Verona il re di Danimarca Federico IV, mentre la città si stava mobilitando per accogliere, di lì a poco, Elisabetta Cristina di Wolfenbuttel nel viaggio che l’avrebbe portata in sposa al re di Spagna. Nel 1716 invece è il turno del Principe Elettore di Baviera, Massimiliano, conosciuto di persona da Alessandro Maffei durante il periodo in cui questi fu governatore della provincia di Namur, sotto il suo comando. Era dunque inevitabile, ancora una volta, che ad occuparsi della sua permanenza a Verona fosse il marchese Scipione. L’Elettore tuttavia sostò anche presso la residenza della famiglia Marioni. Quando nel 1740 il Principe Elettore tornò sull’Adige Alessandro Pompei allestì un piccolo ed intimo teatro presso il proprio palazzo (ove venne peraltro recitata la commedia maffeiana *Le Cerimonie*).

¹²⁸³ G. A. Tumermani, *Indice de’ rami*, in *Delle opere del cavaliere Battista Guarini tomo secondo*, Verona, G. A. Tumermani, 1737, s.n.p.

calce – già usata in apertura a *I Canarini* del Da Persico nel '28 (prima di fare nuova comparsa nel secondo tomo delle *Opere* del Guarini) e un finalino con putto reggifestone sempre risalente al 1728, com'è esplicitato dall'iscrizione¹²⁸⁴ (**fig. 406 e 576**).

L'episcopato del Bragadino fu alla base anche dell'*Oratio* di Giambattista Dorigny, figlio del noto pittore (Verona, P.A. Berno, 1734). Il modesto libello in ottavo presenta al suo interno alcune illustrazioni, realizzate un anno innanzi da Giuseppe Filosi per la prima edizione dell'*Opera* gibertiana, impressa dal medesimo Pietro Antonio su sollecitazione del nuovo vescovo: si tratta del frontespizio con lo stemma del dedicatario, una testata e un'iniziale calcografica, quanto basta ad ingentilire l'aspetto del piccolo opuscolo (cfr. **figg. 70 e 77**).

Molto sentita fu la scadenza del mandato di capitano e vice podestà cittadino di Vincenzo Carlo Barziza al quale nel 1745 furono dedicate svariate raccolte d'occasione, più o meno curate nell'aspetto esornativo. Fu soprattutto Dionigi Ramanzini a catalizzare le forze letterarie, pubblicando in quello stesso anno tre distinte raccolte (senza grandi attenzioni tipografiche)¹²⁸⁵. Dal nostro punto di vista appare tuttavia più interessante l'edizione curata da Marco Antonio Rosa Morando per la Stamperia del Seminario, ovvero: *Ad Vincentium Carolum Barzizium Veronae praefectum ac pro-praetore quum dignitate quam per annos IV. Gessit summa cum laude defungeretur*. Il volumetto in ottavo si apre con un ritratto del magistrato, realizzato *ad hoc* da un incisore locale, come dimostra l'iscrizione latina sul basamento, firmata dal Rosa Morando (**fig. 577**). L'esecuzione del bulinista si può definire mediocre ed efficace, soprattutto nella costruzione del catino absidale cassettonato in cui inserisce l'ovale con cornice baroccheggianti, scandito da festoni, nastri, fiori e conchiglie. La resa del volto, in cui si alternano brevi tratti incrociati e zone completamente in bianco, lascia trapelare un *ductus* talvolta incerto e approssimativo, non accostabile ai principali scultori attivi nel quinto decennio, quali Zucchi, Valesi, Cagnoni o Cunego.

Tra i risultati più lussuosi in quanto a celebrazione di deputati e politici, si collocano senza dubbio le *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi Proveditor di Verona*, edito dai Merlo nel 1754. L'opera si presenta come una *summa* delle migliori prove incisive della prima metà del secolo, rigorosamente stampate con inchiostro rosso; frontespizio, dedicatoria e taglio delle pagine vantano inoltre numerosi caratteri dorati. La scarsa propensione del tipografo camerale verso l'illustrazione libraria – più volte ribadita – e la massiccia quantità di rami di riuso lasciano ipotizzare una sorta di latente collaborazione tra

¹²⁸⁴ Non si è tuttavia identificato il testo – verosimilmente coevo – da cui proviene. Certo è che lo stesso putto compare nel finale dell'*Istoria Diplomatica*, con modificata scritta del cartiglio (ovvero: “il fine 1727”) e verrà riutilizzato uguale identico nell'edizione del '42 del *Paradiso* miltoniano.

¹²⁸⁵ *Componimenti recitati in una solenne adunanza a sua eccellenza Vincenzo Carlo Barziza [...] nel terminare del suo reggimento, Rime nella partenza di sua Eccellenza Vincenzo Carlo Barziza [...] raccolte da Giberto Giberti, Ad Vincentium Carolum Barzizium Veronae praefectum ac propraetorem quum dignitate quam per annos IV gessit suumma cum laude defungeretur* (quest'ultimo peraltro ristampato collateralmente all'edizione seminariale). Nei quattro anni in carica il Barziza era stato più volte dedicatario di pubblicazioni veronesi, come per le *Rime e versi in occasione che piglia l'abito di S. Benedetto [...] la Signora Marchesa Isota Spolverini dal Verme [...]* (Verona, J. Vallarsi, 1741) e le *Rime per la solenne professione nel Vener. Monistero di S. Antonio del Corso delle regola di S. Benedetto* (Verona, D. Ramanzini, 1742).

membri della medesima corporazione come, ad esempio, Carattoni e Vallarsi. Dal primo infatti si desume la citata antiporta del Bellavite, comprensiva di firma (benché aggiornata nel blasone e nell'iscrizione; **fig. 578**); dal secondo deriva invece parte del prezioso repertorio balestriano, a partire dal frontespizio con l'*Allegoria di Verona* apparso la prima volta nel *San Girolamo* (Vallarsi-Berno, I, 1734), tradotto da Carlo Orsolini – qui “rimpiazzato” dal Filosi (**fig. 579**; cfr. anche **fig. 201**) – e le due piccole vignette a tema militare realizzate nel '37 per le *Memorie del General Maffei* dal pittore scaligero e dal bulino dello Zucchi (cfr. **figg. 459-460**). Mentre per queste due il Merlo ha potuto forse disporre dei rami originali, nel caso della nota *Allegoria* egli dovette limitarsi a far copiare il disegno a un altro intagliatore – il Filosi, per l'appunto – che tentò di mantenersi il più fedele possibile alla versione di un ventennio innanzi¹²⁸⁶. Egli vi aggiunse inoltre la testata di accompagnamento alla dedicatoria del Crivelli: tra due amorini intreccianti racemi floreali si apre un piccolo squarcio su piazza Bra (**fig. 580**), lo stesso che poi ritroveremo – ritagliato *ad hoc* – nelle *Sacre antiche iscrizioni* di Domenico Vallarsi (Verona, J. Vallarsi, 1759). Nel testo sono presenti anche quattro finalini anonimi, tre dei quali probabilmente allestiti per l'occasione (**figg. 581-584**)¹²⁸⁷, oltre alla piccola immagine del putto alato siglata *MP* (cfr. **fig. 101**). L'aspetto più interessante dell'edizione è rappresentato però dalla grande attenzione riservata alle iniziali calcografiche, quindici in tutto (**figg. 585-599**). Per alcune di esse è possibile addirittura ricostruire una curiosa genesi “dal grande al piccolo”: è il caso della lettera *G* il cui *Apollo citaredo* – pur semplificato – deriva dall'antiporta balestriana del terzo tomo delle *Opere* del Guarini (1738; cfr. **fig. 418**); o ancora della *I* che ricalca la vignetta con *Minerva* approntata dal medesimo Balestra per l'edizione miltoniana del 1730 (incisa da Heylbrouck; cfr. **fig. 428**). Se è evidente il prestigioso riuso della *P* con arena, già comparsa nella *Verona Illustrata*, per le altre si deve nondimeno ammettere una formulazione autonoma, dal momento che non si sono per ora riscontrate precedenti occorrenze¹²⁸⁸.

A *latere* delle tematiche principali che accomunano molti esemplari entro questa peculiare categoria letteraria (esequie, sponsali, messaggi di benvenuto o di addio verso magistrati, nonché celebrazioni per lauree, monacazioni e voti religiosi, a Verona in verità meno di moda rispetto a Venezia) vanno infine evidenziati alcune raccolte “extra-ordinarie”, composte cioè in concomitanza di eventi diversi, non riconducibili alle tipologie poc'anzi menzionate. Si veda, per esempio, il bel volume in quarto impresso dai torchi carattoniani nel 1755¹²⁸⁹: incentrato sul vescovo Bragadino – di cui si elogia l'operato – l'edizione concerne la consacrazione dell'altar maggiore della Chiesa di San Luca Evangelista, dal 1657 assegnata alla

¹²⁸⁶ L'unica differenza visibile tra le due redazioni grafiche sembrerebbe essere l'aggiunta di un volume sotto il piede del putto a destra, intento a reggere il gonfalone cittadino. Nonostante il buon risultato finale, in sede di tiratura sembra che la matrice sia “scivolata” sul torchio; ecco perché, purtroppo, essa risulta sfuocata.

¹²⁸⁷ Il quarto invece raffigurante il cartiglio con la scritta “*Iustitia et pax*” proviene dal *Liber juris civilis* pubblicato nel '28 dal Berno (si veda **fig. 164**).

¹²⁸⁸ Colpisce in particolare la lettera *L*, sfruttata un anno dopo dall'Andreoni per *Sonetti e canzoni* del Morando.

¹²⁸⁹ *Quum illustrissimus et reverendissimus D. D. Joannes Bragadenus Episcopus veronensis, [...] Illa, qua praestat benignitate enixis precibus annuens dilectorum filiorum praesidis et gubernatorum ven. collegii ss. Orationis quadraginta horarum [...] Nunc solemniter juxta vetustissimum Sanctae Romanae Ecclesiae morem Consecratum Toti veronensi Orbi potiore cultu venerandum exhibeat*, Verona, A. Carattoni, 1755.

Compagnia del Santissimo Sacramento (rimasta senza sede a causa del rientro dei gesuiti in San Sebastiano). L'edificio dalla storia secolare fu ultimato e ampliato proprio tra il 1753 e il 1755, anno in cui il culto delle Quaranta Ore venne ufficialmente riconsacrato assieme alla benedizione simbolica del grande alzato marmoreo¹²⁹⁰. A complemento dei festeggiamenti, il Collegio preposto finanziò il testo in questione, corredandolo in apertura di un pregevole ritratto del Bragadino, eseguito da Giovanni Urbani (**fig. 600**). Quest'ultimo si era finora distinto soprattutto quale incisore di planimetrie e sezioni architettoniche, ma dimostra qui autonomia compositiva (“*delin. et sculps.*”) e buona disinvoltura anche con soggetti meno usuali. Non vi è impaccio infatti nella modulazione chiaroscurata dell'incarnato, costruita attraverso la giustapposizione di linee parallele – per le zone in luce – e incrociate – nel sottomento – o nella descrizione del pannello della mozzetta o, ancora, nella sintetica scenografia di appoggio. La vignetta frontespiziale con il vessillo della Congregazione (il *Corpus Domini* accompagnato dalla scritta “*Panem Angelorum*”, già comparsa nel '52) è di Domenico Cagnoni (cfr. **fig. 570**), al quale andrebbe ascritta anche la testata con il *Trionfo della Fede* (**fig. 601**), mentre le altre due matrici appaiono meno interessanti: una, firmata Valesi, altro non è che il riuso della **fig. 236 bis** (desunta dal *Sulpicio Severo* del '41), modificata però nello stemma; l'altra, anonima e di fattura modesta, assolve a scopi riempitivi e va forse attribuita al medesimo artigiano del bulino cui dieci anni prima lo stesso Carattoni si era rivolto per la raccolta epitalamica Bevilacqua-Negroboni (**fig. 602**)¹²⁹¹.

Quale degna conclusione al capitolo merita di essere citata la raccolta di sonetti intitolata alla statua del Maffei, realizzata dopo la morte da Giovanni Angelo Finali e posizionata – come detto – nel cuore della città, sull'arco che in piazza dei Signori guarda al volto Barbaro. *Erigendosi la statua del Marchese Scipione Maffei*, edito nel '56, rappresenta una delle ultime meritevoli iniziative del Tumermani, valorizzata da un gran numero di rami di bottega, a partire dall'*Apollo citaredo* del *Pastor Fido* e dalla presunta *Allegoria di Verona* – a mezzotinto – delle nozze Sagramoso-Verzeri (cfr. **figg. 418 e 558**). Ogni contributo, inclusa la dedica introduttiva a Ippolito Bevilacqua scritta da Zaccaria Betti, risulta gradevolmente inscritto entro cornici calcografiche ideate un ventennio innanzi circa da Bernard Picart, Antonio Balestra e Giambettino Cignaroli. Già sfruttate nelle *Opere* guariniane (sempre e solo in abbinata ad immagini) le intelaiature ornamentali dimostrano così una fruibilità sciolta, veicolando anche in questo caso un'eleganza impeccabile, conforme agli *standard* tumermaniani e portavoce di un raffinato gusto rococò (**figg. 603-606**).

¹²⁹⁰ L'altare non fu costruito per l'occasione, bensì comprato nel 1680 per conto dei reggitori il Collegio delle Quarant'Ore dalle monache di Sant'Antonio in Santa Teresa e trasferito in un secondo momento nella Chiesa di San Luca (portata a chiesa del *Corpus Domini*), dove fu arricchito di marmi e statue. Per la ricostruzione storica dell'edificio, iniziato nel 1172 per opera dei Cavalieri Crociferi, si veda G. F. Viviani (a cura di), *Chiese di Verona*, cit., pp. 180-186.

¹²⁹¹ La vignetta del '55 conoscerà alcuni riusi, come per il *Ritmo pipiniano* del Dionisi nel 1773 (Carattoni).

3 Il secondo Settecento: ‘lumi’ e ombre dopo Maffei (1756-1797)

“Nel 1748 si era aperto il più lungo periodo di stabilità e di pace che mai abbia avuto l’Italia dell’antico regime. Basta paragonarlo, per intensità e durata, ai decenni che seguirono il trattato di Cateau Cambrésis, del 1559, per rendersi conto dell’eccezionale situazione del secondo Settecento, durante il quale gli italiani non videro guerre né mutamenti di frontiere [...] tra il 1748 e la Rivoluzione francese. Mezzo secolo di pace”¹.

Con queste parole Franco Venturi tratteggiava, in sintesi, lo scenario economico-politico della penisola all’indomani della pace di Aquisgrana, vero e proprio snodo nevralgico che funse da volano per un diffuso – seppur non omogeneo – atteggiamento “riformatore”, aggettivo riconosciuto dallo storico come distintivo dell’epoca in questione.

Sullo sfondo di un panorama internazionale attraversato da nuovi equilibri e alleanze, anche Venezia dovette affrontare il proprio ricambio generazionale, confrontandosi con le contemporanee esperienze estere, oscillante tra volontà di rinnovamento e ripiegamenti di retroguardia². Già alla finire del sesto decennio, su istanza di Andrea Tron e Paolo Renier venne, ad esempio, approvata una ridefinizione delle risorse militari interne, guidata nella pratica dal generale scozzese William Graham, comandante delle truppe repubblicane di terra. Se è vero infatti che la capitale marciana era stata risparmiata dalla Guerra dei Sette Anni, che tra il 1756 e il 1763 aveva coinvolto gli stati del centro Europa, altrettanto innegabile era la congenita debolezza delle truppe venete, quantitativamente esigue e prive di un ordine strutturato³. Fatta eccezione per alcuni risultati concreti – come l’apertura, nel ’59, del Collegio di Verona – il programma si mantenne però per molto tempo a un livello meramente teorico, esemplificativo di una condotta esitante, comune anche ad altri ambiti. Si pensi solo alle complicate vicende del

¹ F. Venturi, *Settecento Riformatore*, vol. I *Da Muratori a Beccaria 1730-1764*, cit., p. 411.

² Con l’esaurirsi delle carriere di figure di primo piano come Giovanni Emo, morto nel ’60, e di Marco Foscarini, morto nel ’63 (a neanche un anno dall’elezione alla carica dogale), si affaccia alla vita politica marciana una nuova generazione di aspiranti politici, nati per lo più tra il secondo e il terzo decennio del secolo. Si pensi ai vari Paolo Renier (1710-1789; doge dal 1779), Andrea Querini (1710-1795), Alvise Valaresso (1711-1786), Andrea Tron (1712-1785), Francesco Lorenzo Morosini (1714-1793), Girolamo Ascanio Giustinian (1721-1791) ... Beninteso, non mancarono esponenti di orientamento filocuriale, meno propensi al cambiamento, come Piero Barbarigo (1711-1801) e Girolamo Grimani (1716-1780); T. M. Marcellino, *Una forte personalità de patriziato del Settecento: Paolo Renier*, Trieste, 1959; G. Scarabello, *Una casata di governanti del Settecento riformatore veneziano: i Querini di S. Maria Formosa*, in G. Busetto, M. Gambier (a cura di), *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*, Venezia, 1987, pp. 14-17; G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell’aristocrazia senatoria a Venezia*, Trieste, 1957.

³ P. Del Negro, *L’autunno della Repubblica: una stagione politica tra crisi, riforme e difesa della tradizione*, cit., p. 59. La riforma prevedeva un riassetto generale del sistema difensivo, dalla questione salariale all’articolazione dei compartimenti, fino all’obbligo del servizio di leva al primo ordine di nobiltà (che ne era fino allora escluso). Sulla situazione militare veneziana a metà del settimo decennio si veda G. Pagano De Divitiis, V. Giura (a cura di), *L’Italia del secondo Settecento nelle relazioni segrete di William Hamilton, Horace Mann e John Murray*, Napoli, 1997, con particolare attenzione alle pp. 377-523. Sul Collegio militare scaligero si veda C. Farinella, *Una scuola per tecnici del Settecento. Anton Maria Lorgna e il collegio militare di Verona*, in “Archivio Veneto”, s. V, a. CXXII, 1991, vol. 136, f. 171, pp. 85-121; E. Curi, *Le origini della Scuola di Castelvechio: da Collegio Militare a Scuola del Genio (1759-1770)*, in “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VII, v. XLIV (CLXIX), 1992-1993, pp. 125-142.

riordino universitario, caldeggiato da Bernardo Nani e Lorenzo Morosini⁴, naufragate di lì a poco durante il dogado del Foscarini, impermeabile all'incipiente cultura dei lumi e portavoce di un governo sospettoso nei confronti di posizioni liberali potenzialmente destabilizzanti⁵.

Con l'ascesa alla carica dogale di Alvise IV Mocenigo, a partire dal '63, il quadro si mostrerà leggermente più aperto. Fondamentale in questo senso fu la figura del citato Andrea Tron⁶: in qualità di Procuratore di S. Marco e Sovrintendente ai Confini egli tentò di frenare le spinte centrifughe interne al governo irrobustendo il ruolo del Collegio dei Savi e consolidando altresì la condotta neutrale attraverso mirati interventi su questioni di confine⁷. Maggiore determinazione caratterizza viceversa le delicate relazioni con la Chiesa; per quanto il rapporto tra le due potenze avesse trovato un nuovo equilibrio dopo la vicenda aquileiese, da parte della Serenissima continuavano a premere mai sopite spinte verso una maggiore autonomia in campo giuridico, culminate col decreto del 7 settembre 1754. Quest'ultimo affermava il diritto inalienabile dello Stato di sottoporre al preventivo controllo di un revisore la pubblicazione di tutti i documenti clericali e pontifici – non escluse bolle e costituzioni – introdotti nella Repubblica. La risposta di Benedetto XIV non si fece attendere: il provvedimento venne subito revocato, senza riuscire però a bloccare la spinta riformatrice che metteva in questo caso d'accordo sia i giovani patrizi progressisti sia i membri del senato più tradizionalisti (a partire

⁴ Si vedano P. Del Negro, *Bernardo Nani, Lorenzo Morosini e la riforma universitaria del 1761*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 19, 1986, p. 87-141. Id., *L'Università*, in *Storia della cultura veneta*, cit., V/1 *Il Settecento*, pp. 60-61; id., *I 'Pensieri di Simone Stratico sull'Università di Padova' (1760)*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 17, 1984, pp. 191-224, pp. 217-218. G. Gullino, *Educazione, formazione, istruzione in Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, 1998, pp. 745-799, con attenzione alle pp. 757-761; id., *La politica scolastica veneziana nell'età delle riforme*, Venezia, 1973, pp. 69-78.

⁵ Basti pensare all'arresto di Angelo Querini, Avogador di Comun, accusato nel '61 di aver illegalmente usato i propri poteri istituzionali per appoggiare la fazione riformista. Tra le prerogative del suo incarico il Querini aveva la possibilità di "intromettere" – ovvero sospendere – le sentenze dei tribunali più importanti, compreso il Consiglio dei X. Appoggiato dai "giovani" Renier, Morosini e Giustinian, egli era riuscito a far varare una correzione delle leggi, affidando a un magistrato straordinario il compito di proporre riforme costituzionali. I cosiddetti "quirinisti" vennero tuttavia sconfitti dal compatto fronte retto dal Foscarini, cui facevano capo i "tribunalisti" (rappresentanti del Tribunale supremo), numerosi barnaboti e i "chietini" di orientamento filocuriale. Querini fu costretto a due anni di prigione nei pressi di Castelvecchio, a Verona; dopodiché si ritirò a Padova, nella sua villa di Altichiero, mantenendo da lì i contatti con i principali esponenti dell'illuminismo europeo. Sulla questione si vedano P. Del Negro, *Politica e cultura nella Venezia di metà Settecento: la «poesia barona» di Giorgio Baffo «quarantotto»*, in "Comunità", n. 184, 1982, pp. 312-425, con particolare attenzione alle pp. 404-420; F. Venturi, *Settecento riformatore*, cit., vol. 5/II *La Repubblica di Venezia*, 1990, pp. 12-31 (con riferimenti in nota).

⁶ Su Andrea Tron, figlio di quel Nicolò che nel 1719 aveva fondato il complesso laniero di Schio, si veda G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, cit.; G. Cozzi, *Politica e diritto nei tentativi di riforma del diritto penale veneto nel Settecento*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, 2 voll., Firenze, 1967, vol. I, pp. 373-421.

⁷ Si pensi alla questione del Tartaro, che opponeva Mantova a Verona, o alla convenzione stipulata nel 1769 con Vienna in merito alla comunicazione postale, o ancora all'estensione delle aree franche attigue alle ambasciate a Venezia. Si veda G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, cit., p. 105; M. Rigobon, *La questione delle «liste» e le relazioni tra Venezia e l'Austria negli anni 1770-1771*, in "Archivio veneto", s. V, a. XLII, 1932, vol. 12, pp. 102-124; F. Seneca, *L'«affare delle gondole» e le relazioni austro-venete intorno al 1770*, in "Archivio veneto", s. V, a. XCIV, 1963, vol. 72, f. 107, 1963, pp. 52-72; M. Pitteri, *Per una confinazione «equa e giusta»: Andrea Tron e la politica dei confini della Repubblica di Venezia nel '700*, Milano, 2007, pp. 15-29 (e riferimenti bibliografici); R. Stauber, *I confini tra Italia e Germania nella prima età moderna*, in A. Pastore (a cura di), *Confini e frontiere nell'Età Moderna. Un confronto fra discipline*, Milano, 2007, pp. 157-204; R. Predelli, P. Bosmin (a cura di), *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia: Regesti*, 8 voll., Venezia, 1876-1914, vol. VIII, 1914, pp. 204-205.

dallo stesso Tron)⁸. Dieci anni dopo, nel 1766, contro la pratica della manomorta venne istituita la Deputazione *ad pias causas* che funse da volano per una più ampia riforma del clero e dei relativi beni conventuali, parallela al tanto auspicato trasferimento delle ricchezze fondiari ecclesiastiche (destinate a rimpinguare proprietà private e cassa pubblica)⁹. Non stupisce dunque come in questo particolare periodo riemerga con forza, tanto a Venezia quanto in terraferma, il mito di Paolo Sarpi (cfr. cap. 3.3, figg. 734-749).

L'economia della Serenissima non conobbe uno sviluppo costante, ma piuttosto un zigzagante saliscendi fatto – come si è visto – di proposte spesso inattuata. Anche le spinte liberiste, che pure non mancarono, incorsero di frequente in limitazioni strutturali e frustranti contrordini¹⁰. Solo l'ambito scolastico sembrò sperimentare, tra il 1768 e il 1771, un significativo ammodernamento, grazie alle forze congiunte di Morosini, Tron e Foscarini¹¹. Figura cardine da un punto di vista operativo fu il già menzionato Gaspare Gozzi, collaboratore del Foscarini (fino al 1760) per il quale compilò – tra le altre cose – gran parte del primo, e unico, tomo *Della Letteratura veneziana*, edito a Padova nel 1752 (Stamperia del Seminario, presso G. Manfrè)¹². Egli incentrò la propria carriera sui principali mezzi di comunicazione:

⁸ Cfr. A. M. Bettanini, *Benedetto XIV e la Repubblica di Venezia: Storia delle trattative diplomatiche per la difesa dei diritti giurisdizionali ecclesiastici. Decreto veneto 7 settembre 1754*, Milano, 1931; G. Gullino, *Sebastiano Foscarini e il decreto del senato veneto 7 settembre 1754*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CII, 1971, vol. 92, n. 127, pp. 51-74; F. Venturi, *Settecento Riformatore*, cit., vol. II *La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti (1758-1774)*, 1976, pp. 101-162; G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, cit., pp. 218-220.

⁹ Nello stesso anno veniva dato alle stampe il *Ragionamento intorno a' beni temporali posseduti dalle chiese, dagli ecclesiastici e da quelli tutti che si dicono mani morte* del Montagnacco (Venezia, L. Pavini, 1766). Si veda R. Targhetta, *Secolari e regolari nel Veneto prima e dopo la legislazione anti-ecclesiastica (1765-1784)*, in "Studi Veneziani", 19, 1990, pp. 171-184. La riforma determinò nel medio periodo una radicale diminuzione di frati e monaci, nonché l'espropriazione di un sesto dei terreni detenuti dagli enti religiosi, tanto da suscitare il plauso degli intellettuali e il consenso di riformatori del calibro di Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, consulente di Giuseppe II d'Asburgo. La vendita degli immobili rese inoltre possibile l'incremento delle casse statali e una collaterale valorizzazione delle campagne terrafermane, nuovamente disponibili. In questo stesso periodo, non a caso, i Riformatori istituirono presso l'Ateneo patavino una cattedra di Agricoltura.

¹⁰ Nel 1769 furono ad esempio eliminati alcuni vincoli doganali sul commercio dei grani, salvo poi ripristinarli nel '75; nel 1771 venne concessa una liberalizzazione del commercio della lana che tuttavia esclude la città di Padova (molto interessata a questo specifico settore). Per quanto concerne invece l'iniziativa agraria promossa nel 1768 da Pietro Arduino, già docente della preposta cattedra patavina, si assistette a una modifica in corso d'opera. Stimolato dai modelli della *Société oeconomique* di Berna e dalla Società di Agricoltura pratica di Udine (nata nel 1765), assieme al fratello Giovanni egli mirava a costruire una rete di accademie rurali, da intendere quali organi periferici del governo marciano (dunque con autonomia limitata). Lo stesso Tron che si era inizialmente interessato al movimento agronomico e che aveva contribuito a far approvare il decreto del '68 per la formazione di una rete accademica e per l'istituzione di deputati all'agricoltura, preferì tornare in un secondo momento su posizioni conservative, restituendo all'aristocrazia veneziana un ruolo centrale. Quasi nessun seguito ebbe inoltre l'inchiesta condotta nell'entroterra da Alvise Emo, Girolamo Grimani e Marino Garzoni, finalizzata a una politica delle acque, in grado di favorire agricoltura, traffici e industria. Si veda S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, cit., VIII, pp. 465-491. P. Del Negro, *La politica di Venezia e le Accademie di agricoltura*, in G. Barsatti, V. Becagli, R. Pasta (a cura di), *La politica della scienza. Toscana e Stati italiani nel tardo Settecento*, Firenze, 1996, pp. 451-489; id., *L'autunno della Repubblica: una stagione politica tra crisi, riforme e difesa della tradizione*, cit., pp. 66-67.

¹¹ P. Del Negro, *L'Università in Storia della cultura veneta*, cit., vol. V/1 *Il Settecento*, 1985, pp. 47-76 (con riferimenti bibliografici); E. Garino, *Il diritto civile*, in *ivi*, pp. 147-162; G. Gullino, *Educazione, formazione, istruzione*, cit., pp. 764-767.

¹² Si veda D. Proietti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 58, 2002, *ad vocem*, pp. 247-254; P. Del Negro, *Gasparo Gozzi e la politica veneziana*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989, pp. 45-63. I rapporti col Foscarini si ancorano soprattutto al decennio 1748-1758, in seguito al fallimento da

l'editoria, il teatro e la scuola. Nel 1760-1762 fu promotore della *Gazzetta veneta*, bisettimanale sulla scia dello *Spectator* dell'Addison; nel 1762 divenne sostituto Sovrintendente alle stampe dello Studio di Padova e dal 1763 Sovrintendente a pieno titolo con il preciso compito di “vigilare sulla qualità de' libri che possono formare un maggiore commercio”¹³; risale invece al '65 la riforma giurisdizionalista delle norme sulla revisione dei libri (che allentò le maglie della censura, riducendo l'oramai ingestibile meccanismo delle “date forestiere”) ¹⁴. Forte della protezione di Caterina Dolfin e di Andrea Tron, egli tracciò un vero e proprio piano di riordino dell'apparato didattico, consapevole delle esigenze e delle potenzialità di una riforma pedagogica in un periodo particolarmente delicato, sia per la diffusione delle nuove scienze (che rendeva doverosi gli aggiornamenti) sia per la necessaria sostituzione dei Gesuiti, il cui ordine – molto attivo nel campo scolastico, benché tacciato di inerzia intellettuale – era stato soppresso nel luglio del '73¹⁵. Da qui scaturiscono il progetto del collegio universitario di S. Marco, l'istanza di riforma dell'Università di Padova (applicata infine nell'autunno del '71), l'idea di un rinnovamento dell'Accademia della Giudecca e la creazione di scuole pubbliche laiche al posto degli storici istituti della Compagnia, incentrati principalmente sulla grammatica latina, da riequilibrare ora – secondo le intenzioni del promotore – con un più approfondito studio della lingua italiana, dell'aritmetica e della storia¹⁶. Con il benestare dei Riformatori, nel marzo del '79 venne inoltre promossa la fondazione di un'Accademia di Scienze Lettere e Arti, frutto della fusione delle preesistenti Accademie dei Ricovrati e di Arte Agraria. Sull'esempio di altre

parte del Gozzi dell'impresa teatrale del S. Angelo. Fu promosso segretario del Procuratore di S. Marco e ne curò per anni la “propaganda” culturale non trascurando altri incarichi, come ad esempio la trascrizione del catalogo della Biblioteca marciana. Il legame tra i due s'incrìnò in seguito ad alcune delusioni lavorative del letterato, il quale invano sperò di poter sfruttare il suo alto appoggio per ottenere la vacante cattedra di greco e latino dell'Università patavina (infine assegnata a Clemente Sibiliato, protetto dall'amante del Foscarini, Lucrezia Corner Pisani).

¹³ ASVe, *Riformatori*, f. 31, c. 33 ripreso in A. Caracciolo Aricò, *Gasparo Gozzi, Soprintendente e revisore alle stampe*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 65-78.

¹⁴ Un esaustivo *excursus* sulla questione si ha nel già citato contributo di Mario Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, cit., pp. 193-248.

¹⁵ Sul tramonto della Compagnia di Gesù si veda *I Gesuiti e Venezia: momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, cit., con particolare attenzione al saggio di G. P. Brizzi, *Scuole e collegi nell'antica Provincia Veneta*, pp. 467-512. Le riflessioni del Gozzi si concentrano soprattutto nel quinquennio 1770-1775: *Sulla riforma degli studi* [I e II] (1770); *Sulla riforma dell'Università di Padova* (1771); *Sulla riforma delle Scuole di Venezia da porre invece di quelle de' Gesuiti* (1773); *Sopra il corso di studi che più convenga all'Accademia della Zuecca* (1775). Si veda in merito G. Luciani, *Gasparo Gozzi cronista e animatore officioso della vita intellettuale veneziana alla fine del Settecento*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 111-132, con particolare attenzione alle pp. 127-130; B. Rosada, *Un capitolo di storia dell'istruzione secondaria. Le «Pubbliche Scuole» a Venezia (1774-1807)*, in “Istruzione tecnica e professionale”, a. XIX, 1982, n. 71, pp. 185-193.

¹⁶ Gasparo Gozzi partecipò inoltre in prima persona alla redazione dei libri di testo delle scuole secondarie; la Commissione apposita gli affidò la compilazione di due antologie (di cui una data alle stampe: *Scelta di lettere tratte da diversi autori per ammaestramento de' giovanetti tanto nello scrivere, quanto in virtù di costumi. Ad uso delle scuole pubbliche di Venezia*, Venezia, B. Occhi, 1779) e la traduzione dal francese del *Compendio di notizie scientifiche* di J. H. Formey (di cui si conosce la seconda edizione: Venezia, B. Occhi, 1785). Cfr. G. M. Finazzi, *Sulla riforma degli studi, scritture quattro di Gaspare Gozzi*, Milano, 1860; A. Ascenzi, *Tra educazione etico-civile e costruzione dell'identità nazionale. L'insegnamento della storia nelle scuole italiane dell'Ottocento*, Milano, 2004, p. 7.

esperienze europee, il nuovo organismo con sede a Padova – in stretto contatto con lo *Studium* – si poneva a rappresentanza nazionale, ovvero dello stato veneziano e non della sola Venezia¹⁷.

Appare tuttavia evidente come il principale ostacolo che impedì alla Repubblica una maggiore flessione qualitativa e quantitativa delle iniziative progressiste fosse il suo anacronistico immobilismo strutturale, avvertito anni addietro dallo stesso Maffei. Quell'articolato sistema di privilegi e separate concessioni (molto simile al “*divide et impera*”) si era tramutato infatti in una gabbia con poche vie di fuga, ove i pilastri di un plurisecolare equilibrio dualista (basato sulla distribuzione di benefici economico-fiscali alle città sottomesse e sull'indiscussa preminenza del patriziato lagunare) stavano di fatto cedendo sotto i colpi di nuovi esempi politici e di nuove esigenze sociali¹⁸. Nonostante alcuni autorevoli suggerimenti (il citato *Consiglio Politico*) l'espansione verso la Terraferma non sfociò mai in un auspicato Stato federativo o in uno Stato assoluto secondo il modello di altre nazioni europee; anche la proposta del marchese, avanzata postuma e *in extremis* sotto i colpi dell'esercito francese dal Capitano di Verona Daniele Andrea Dolfin, verrà infatti definitivamente respinta¹⁹.

¹⁷ Sulla nascita dell'Accademia si vedano P. Del Negro, *Appunti sul patriziato veneziano, la cultura e la politica della ricerca scientifica nel secondo Settecento*, in G. Bozzolano, P. Del Negro, C. Ghetti, *La specola dell'Università di Padova*, Brugine (PD), 1986, pp. 247-294; P. Preto, *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia di scienze, lettere ed arti*, in *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana*, Atti del Convegno (Padova, 11-12 aprile 2000) a cura di E. Riondato, Padova, 2001, pp. 103-108; P. Del Negro, *Venezia e il Veneto tra Sette e Ottocento: l'ambiente culturale*, in *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, Atti del convegno (Bassano del Grappa, 21-22 maggio 2004) a cura di G. Berti, G. Ericani, M. Infelise, Milano, 2008, pp. 13-35, p. 22.

¹⁸ Che la gestione della “cosa pubblica” fosse appannaggio di una ristretta frangia oligarchica era chiaro, del resto, anche a molti contemporanei, tant'è che nel 1774, in seguito a una compatta – benché eterogenea – opposizione ai danni di Andrea Tron, quest'ultimo fu costretto a desistere su alcuni aspetti fondamentali: rivendicazioni salariali, limitazione delle facoltà del Collegio dei Savi e apertura alle aggregazioni nobiliari, *in primis*. Eppure, ancora una volta, i risultati furono inferiori alle aspettative come prova, ad esempio, la scarsa adesione delle blasonate famiglie suddite al patriziato lagunare: tra le quaranta potenzialmente ascrivibili (in grado cioè di dimostrare titoli per quattro generazioni e di possedere diecimila ducati di rendita), tra il 1776 e il 1788 soltanto dieci aderirono all'invito, segno lampante della profonda frattura creatasi tra Venezia e la sua terraferma. Un'analisi sulle ragioni strutturali dell'immobilità veneziana (da un punto di vista decentrato, ovvero veronese) si ha in L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., pp. 219-223. Si vedano anche P. Dal Negro, *L'autunno della Repubblica: una stagione politica tra crisi, riforme e difesa della tradizione*, cit., pp. 60-70 (e riferimenti in nota); id., *Venezia e la terraferma nel 1796-1797*, in *1797 Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 34-38; F. C. Lane, *Storia di Venezia*, cit., pp. 496-502; G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, cit., p. 114.; M. Pitteri, *Per una confinazione «equa e giusta»: Andrea Tron e la politica dei confini della Repubblica di Venezia nel '700*, cit., pp. 40-47; P. Ulvioni, *Politica e riforme a Venezia nel secondo Settecento. Il “piano daziale”*, in U. Corsini (a cura di), *Profili di storia veneta. Sec. XVIII-XX*, Venezia, 1985, pp. 65-94; S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, cit., VIII, pp. 208-210; J. C. Davis, *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class*, Baltimore, 1962, pp. 106-125; G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Governanti e governati nel dominio di qua dal Mincio nei secoli XV- XVIII*, cit., p. 335; V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica: 1646-1797. Demografia, famiglia, ménage*, Roma, 1997, con particolare attenzione alle pp. 17-19 e 46-47; E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione. Proposte e presenze nella Verona settecentesca*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di laurea in Lettere, relatore F. Vecchiato, a.a. 1992-1993, p. 38-39; D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento. Crisi, trasformazioni, lumi*, Bari, 2008, pp. 87-88.

¹⁹ P. Ulvioni, *Note per una nuova edizione del Consiglio Politico di Scipione Maffei*, cit., pp. 301-308; M. Berengo, *Il problema politico-sociale di Venezia e della sua terraferma* in *La civiltà veneziana del Settecento*, cit., pp. 69-95. Di fronte all'avanzare dell'esercito napoleonico il Dolfin non solo cerco di mettere in pratica la proposta maffeiana al fine di rinsaldare il complesso rapporto Dominante-Terraferma, ma propose altresì un'alleanza con la Francia, entrambe istanze negate però dal Senato. Si veda anche S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, cit., X, 1861, pp. 31-33. Oltre ai pareri del Maffei (già morto) e del Dolfin andrebbe citato altresì il *pamphlet* di Alessandro Balbi,

Sotto il dogado di Paolo Renier (1779-1789) l'afflato riformatore rimase in parte assopito; lo dimostra l'emarginazione forzata degli esponenti politici più "inquieti", come Giorgio Pisani e Piero Contarini. Solo dopo la morte di Andrea Tron (1785) si registreranno una serie di revisioni economiche e finanziarie, nell'obiettivo (oramai utopistico) di creare nuovi margini di "manovra" a favore di Venezia, strozzata dai due maggiori porti dell'Adriatico: Ancona (privilegiata dallo Stato pontificio) e Trieste (esentata dai dazi in entrata e in uscita dalla casa d'Austria)²⁰. In quest'ottica vanno letti, ad esempio, l'istituzione della "Deputazione alla Regolazione delle Tariffe Mercantili" volta a semplificare il sistema d'imposte incentivando la circolazione dei beni (1785), la liberalizzazione di alcune fette commerciali (la lana nel 1788, il bestiame nel 1789) e il piano finanziario per il ridimensionamento delle dogane interne (1794). Beninteso, la condizione disagiata delle casse dell'erario non poteva essere risolta con un semplice ritocco tariffario; le stesse città terrafermane avevano contribuito a generare tale contrazione, preferendo via via altri scali più convenienti da un punto di vista logistico e soprattutto economico²¹. Quale conseguenza di questa "spirale" deleteria, la Dominante reagirà aumentando l'atteggiamento di sospetto nei confronti delle province (con particolare attenzione alle "raffiche" giacobine provenienti da ovest), sottoposte a sistematici controlli da parte delle autorità poliziesche locali, tra cui lo storico Tribunale degli Inquisitori²².

Sul piano militare non venne mai messa in discussione la regola della neutralità, nemmeno quando la Repubblica si trovò, suo malgrado, coinvolta nella cosiddetta guerra della prima coalizione (1792-1797), tappa iniziale del lungo conflitto sorto collateralmente alla rivoluzione francese che vide schierate le monarchie europee d'*Ancien Régime* contro la potenza napoleonica²³. Decapitato Luigi XVI, l'imparzialità del territorio veneto giocò a favore del legittimo pretendente al trono, Luis Stanislas Xavier, conte di Lilla (poi Luigi XVIII) che trovò ospitalità a Verona tra il 1794 e il 1796, anno in cui i domini della Serenissima funsero da sfortunato teatro alla "campagna d'Italia". Il che non solo invalidò una volta per tutte la pretesa non-belligeranza marciana, ma contribuì anche a velocizzarne l'inesorabile collasso politico-economico, formalmente sancito nell'ottobre del '97, a Campoformio²⁴. L'opposizione anti-francese era culminata qualche mese innanzi con l'episodio delle cosiddette Pasque veronesi (17-

ovvero le *Osservazioni storico-critiche sopra li XIV secoli di Venezia*, edite nel '97 ove ancora una volta si sottolineava la mancata integrazione del patriziato lagunare con quello terrafermano.

²⁰ Molte di queste furono caldegiate da Francesco Battaglia. Sul *curriculum* politico del Battaglia si veda G. F. Torcellan in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, pp. 212-216 (e riferimenti bibliografici); L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., pp. 224-225.

²¹ *Ivi*, pp. 225-226 (con riferimenti d'archivio in nota).

²² G. Comisso (a cura di), *Agenti segreti veneziani nel '700. 1705-1797*, Milano, 1941, p. 6. L'azione degli inquisitori si fece più serrata proprio alla fine del secolo, soprattutto per quanto riguardava la penetrazione e la diffusione di idee rivoluzionarie attorno alle quali si erano formate spesso organizzazioni clandestine.

²³ Il Senato della Repubblica rifiutò sia la proposta del re di Sardegna per una nuova Lega italica anti-francese, sia la sottoscrizione della coalizione di Pillnitz, anticipata dall'omonima dichiarazione e firmata da Austria e Prussia (27 agosto 1791), sia l'offerta di alleanza con il re di Napoli.

²⁴ Cfr. F. Vecchiato, *Tra le Alpi e l'Adige. Risvolti politico-sociali e militari della presenza francese (1795-1797)* in id. (a cura di), *Venezia e l'Europa. Soldati, mercanti e riformatori*, Verona, 1994, pp. 95-162 e R. Dufraisse, *Bonaparte e gli avvenimenti italiani del 1796-1797 in 1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 19-33.

25 aprile 1797). La sommossa atesina era scoppiata lo stesso giorno in cui Napoleone firmava i preliminari della pace di Leoben, ove già predisponendo la cessione di Venezia all'Austria; l'avvenimento fu comunque sfruttato dall'abile generale quale cavillo diplomatico per attaccare il governo lagunare, tacciato di aver agito contro l'Armata. In risposta a un severo *ultimatum*, in maggio, il Maggior Consiglio si radunò per l'ultima volta proclamando il proprio scioglimento, le dimissioni del doge e la capitolazione della Repubblica (di cui vennero emblematicamente distrutti il gonfalone e il libro d'oro). La direzione fu sostituita da una Municipalità provvisoria, affiancata ben presto da un organo di controllo repressivo (la Giunta criminale) al fine di punire dissidenti e soffocare sul nascere eventuali complotti. Tra le inquietudini delle città terrafermane, una presunta sventata congiura e il proclamato stato d'assedio, si arrivò dunque all'atto finale: la stipula del trattato di Campoformio, redatto il 17 ottobre 1797. Le clausole del concordato tradiscono la scarsa considerazione di cui godeva ormai quel lungo lembo di terra affacciato sull'Adriatico, sfruttato come mera "merce di scambio" internazionale, assegnata in premio all'impero asburgico. Finiva così la gloriosa parabola della *Venetiarum Respublica* i cui confini, arrestatisi dopo Agnadello (1509), si erano mantenuti saldi e in forza per quasi tre secoli, prima di soccombere sotto i colpi di un mutato scacchiere internazionale²⁵. Nel ventennio successivo a Campoformio, le ex province marciiane conobbero inoltre una serie di "scosse di assestamento" in concomitanza alla cosiddetta seconda coalizione anti-francese (1799-1802) che ebbe tra i molteplici fronti, ancora una volta, la pianura padana. Dopo la sconfitta austriaca a Marengo (14 giugno 1800) si giunse infatti a un nuovo accordo, con relativo aggiornamento di assetti. La pace di Lunéville – firmata il 9 febbraio del 1801 – ratificava le decisioni del '97 salvo modificare alcuni dettagli di geografia politica: tra le clausole si stabiliva infatti che la città di Verona avrebbe ospitato entrambi i governi, francese e austriaco, sistemati rispettivamente a destra e a sinistra dell'Adige²⁶.

Il secolo XVIII, soprattutto nella fase finale, appare percorso da bizzarre contraddizioni che coinvolgono trasversalmente più ambiti d'osservazione. Nello specifico, se pensiamo a Venezia, appaiono condivisibili le parole di Gino Benzoni, che la descrive icasticamente come la città dei "senza":

²⁵ Nonostante le vittorie asburgiche di Würzburg e Amberg nel 1796, furono infine decisive le conquiste francesi in Italia settentrionale. Qui la strategia di Napoleone era infatti riuscita nell'intento principale di scacciare le truppe austriache dalla Lombardia, avanzando fino a Leoben (città in cui fu stipulato un primo accordo). Va detto inoltre che poco prima di tale intesa, Bonaparte aveva inanellato altri successi diplomatici: si ricorda infatti il trattato di Parigi (maggio 1796) con il Regno sardo di Vittorio Amedeo III (costretto a pagare condizioni pesantissime) e il trattato di Tolentino (febbraio 1797) con papa Pio IV, che gli assicurò il dominio definitivo sull'Emilia e la Romagna. Bonaparte vide riconosciuta l'egemonia gallica su Lombardia ed Emilia, l'annessione del Belgio, l'assegnazione dell'area a sinistra del Reno – esclusa Colonia – e l'indipendenza della neonata Repubblica Cisalpina (in corrispondenza di Lombardia, Emilia-Romagna, parte della Toscana, del Trentino e del Veneto, compresi i paesi del basso Garda e dell'entroterra lacuale come Peschiera, Lazise, Colà, Castelnuovo, Palazzolo, Lugagnano ...).

²⁶ V. R. Fasanari, *L'armata russa del generale Suvarov attraverso Verona. 1799-1800*, Verona, 1952; F. Andreis, *Le campagne belliche nel Veneto*, cit. pp. 175-180; F. Vecchiato, *Verona capitale austriaca*, in id. (a cura di), *Venezia e l'Europa. Soldati, mercanti e riformatori*, cit., pp. 275-422. L. Castellazzi, *La dominazione francese (1797-1814)*, cit., con attenzione alle pp. 11-26.

“[...] cultura senza politica, lumi senza riforme, riforme senza lumi; lettura dei *philosophes* diffusa, ma senza il convergere programmatico dei tanti lettori; fautori dichiarati dei lumi ma senza il partito di detti fautori; posizioni avanzate nei salotti e nelle scritture private e pavidì arretramenti in sede decisionale; simpatie per la ragione, ma non profonda fede in essa [...]. Carente, allora, l’illuminismo veneto, non incisivo, non ristrutturante e, perciò, epidermico, superficiale, rugiadosa spruzzatura e non fiume impetuoso. E soprattutto *senza* saldatura tra teoria e prassi, *senza* invero in un radicale autorinnovamento, *senza* vigore e rigore d’autentica trasformazione²⁷.

Il confronto con altre realtà coeve – ad esempio la Milano del Verri, del Beccaria, dell’Accademia dei Pugni, de “Il Caffè” e del ministro Firmian – ne conferma di fatto l’attendibilità²⁸. Il ritardo con cui la Dominante comprese la necessità di uno svecchiamento del sistema governativo, abbandonando la logica dell’accentramento a favore di una più agile struttura federale che coinvolgesse attivamente l’entroterra, si combina con un destino beffardo: proprio nell’anno del tramonto lagunare vide infatti la luce il citato *Consiglio Politico* del Maffei che, rimasto inascoltato dal 1736, funse così da nefasta premonizione.

Si deve ammettere una curiosa antinomia nello studio dell’ultimo capitolo della parabola marciana, tanto esiziale da un lato quanto vitale dall’altro; Venezia si dimostra infatti “città ulteriore rispetto alla morsa dei rapporti di forza, rispetto ai pesanti condizionamenti della congiuntura storica, rispetto alle angustie e ai limiti del suo patriziato [...]”. Con l’arte Venezia conserva una posizione di rilevanza, serba un primato non scalzato dal ripiegamento politico ed economico²⁹. Il settore calcografico si presenta ovviamente legato a doppio filo con le vicende pittoriche, dal momento che ne condivide i protagonisti; esauritasi nel ’54 l’importante esperienza del Piazzetta, la stagione è comunque segnata dagli ultimi contributi di Canaletto e di Giambattista Tiepolo (che furono anche incisori autonomi, oltre che portabandiera della *lectio* veneziana all’estero), quelli di Francesco Bartolozzi, di Giambattista Brustolon, di Giambattista Crosato, di Gaspare Diziani, di Giacomo Guarana, di Francesco Fontebasso, di Pietro Antonio Novelli, di Gaetano Zompini e di Francesco Zugno, solo per citare i più famosi³⁰. D’altro canto, l’ancoraggio all’editoria ne rallentò in parte il percorso; se infatti la prima metà del secolo era

²⁷ G. Benzoni in *L’eredità di Piazzetta: volti e figure nell’incisione del Settecento*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 22 giugno al 15 settembre 1996) a cura di M. A. Chiari Moretto Wiel, Venezia, 1996, p. IX.

²⁸ Sul piano riformistico del Firmian (soprattutto in ambito ecclesiastico ed economico) e il relativo inquadramento storico si vedano i contributi del Venturi in *Settecento riformatore*, vol. I, *Da Muratori a Beccaria*, cit., pp. 645-745; vol. II, *La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti*, cit., pp. 86-94; vol. V.1, *L’Italia dei lumi*, cit., pp. 425-834. E inoltre D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L’Italia del Settecento*, cit., pp. 323-340; G. Ricuperati, *La cultura italiana nel secondo Settecento europeo* in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000) a cura di G. Santato, Genève, 2003, pp. 33-63; una panoramica complessiva delle riforme teresiane si ha in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell’età di Maria Teresa*, Atti del Convegno per il secondo centenario di Maria Teresa d’Austria (Mantova, Teatro Bibbiena, 2-4 ottobre 1980; Milano, Università di Stato, 6-9 novembre 1980; Pavia, Università di Stati, 24-27 novembre 1980) a cura di A. De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi, 3 voll., Bologna 1982; D. Sella, C. Capra, *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*, in *Storia d’Italia*, cit., vol. XI, 1984, pp. 329-431; A. Grab, *La politica del pane. Le riforme annonarie in Lombardia nell’età teresiana e giuseppina*, Milano 1985; A. Trampus, *L’illuminismo e la “Nuova politica” nel tardo Settecento italiano: “l’uomo libero” di G. R. Carli*, in “Rivista storica italiana”, CVI, 1994, pp. 42-114. Sulla figura del conte Carlo Gottardo di Firmian si veda E. Garms-Cornides in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 48, 1997, *ad vocem*, pp. 224-231.

²⁹ G. Benzoni in *L’eredità di Piazzetta: volti e figure nell’incisione del Settecento*, cit., p. XI.

³⁰ La bibliografia sui singoli è sterminata, ma in questa sede ci si limita a menzionare il recente catalogo della mostra Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L’incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, cit., *passim*.

stata scandita da una *climax* ascendente a cui concorsero la disponibilità di un vasto mercato di fede cristiana e la crescente consapevolezza professionale di tipografi ed incisori, l'ultimo cinquantennio registra al contrario una progressiva inversione di tendenza, causata da fattori interni ed esterni. In primo luogo va annoverata la decisione del Tribunale di Inquisizione di espellere, nel 1759, la Compagnia di Gesù dal Portogallo (e poi da Spagna e Francia), provvedimento sancito con breve apostolico nel luglio del 1773, che ne decretava la soppressione definitiva³¹. L'atto non fu privo di conseguenze poiché, come si è più volte ricordato, gran parte del guadagno degli stampatori derivava dall'eterogenea categoria dei libri religiosi (commerciabili in tutto il mondo cattolico, giacché scritti in latino) e tra i gesuiti vi erano non solo autori fecondi ma anche sicuri acquirenti o committenti. Va da sé che, con l'abolizione dell'ordine, una considerevole quantità di testi ecclesiastici rimase invenduta e una buona fetta venne addirittura bloccata in corso d'opera³². Quale contraltare alla calante

³¹ Sulla vicenda dei gesuiti (soppressi nel 1773 e ripristinati nel 1814) si veda N. Guasti, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III: Campomanes e l'espulsione dei gesuiti dalla monarchia spagnola. 1759-1768*, Firenze, 2006 e P. Bianchini (a cura di), *Morte e resurrezione di un ordine religioso: le strategie culturali ed educative della Compagnia di Gesù durante la soppressione. 1759-1814*, Milano, 2006 (con precedente bibliografia). Alla base di tale allontanamento vi fu l'arresto di alcuni membri dell'ordine accusati di aver tentato contro la corona e di essere altresì coinvolti in sconvenienti affari commerciali. È evidente come l'episodio costituisse un pretesto contro la Compagnia, a cui il governo avrebbe voluto sostituirsi nella gestione dei beni.

³² A difesa della categoria editoriale vennero addirittura modificate alcune norme sulla revisione dei libri (ovvero sulle dinamiche censorie): con decreto del 3 agosto 1765 i librai/tipografi/editori furono infatti ufficialmente esonerati dalla fede del Santo Uffizio, fino a quel momento necessaria (e spesso "paralizzante" l'intero processo di stampa). Ciò fu reso possibile grazie a personalità di grande apertura intellettuale come Gasparo Gozzi, Tommaso Antonio Contin (giurisdizionalista), Alberto Fortis (giornalista e naturalista), Giovanni Francesco Scotton (agronomo). Cfr. M. Infelise, *L'industria editoriale veneziana tra espansione e crisi*, cit., p. 65. C'è da dire inoltre che, in virtù della maggiore libertà guadagnata, molti tipografi cercarono di "cavalcare" il momento prendendo aperta posizione pro o contro la Compagnia e dimostrando così, tutto sommato, una buona recettività culturale ed economica. Ad esempio Giuseppe Bettinelli diede alle stampe svariati opuscoli anti-gesuitici, mentre Antonio Zatta ne prese spesso le difese. Si vedano M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 823 e M. Infelise, *Gesuiti e giurisdizionalisti nella pubblicistica veneziana di metà 700*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti, problemi e storia veneziana della Compagnia di Gesù*, cit., pp. 663-688. Si citano di seguito alcuni titoli significativi: *Critica di un Romano alle Riflessioni del Portoghese sopra il Memoriale presentato dai PP. Gesuiti alla santità di Papa Clemente XIII*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1759; *Legge di S.M. Fedelissima il re di Portogallo con cui si ordina la proscrizione, ed espulsione de' religiosi della Compagnia denominata di Gesù da tutti i suoi regni, e dominj*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1759; *Ristretto del processo, e sentenza emanata contro l'infrascritti rei, per l'orrendo assassinio machinato ed eseguito contro la sagra persona di sua maestà fedelissima Giuseppe I re di Portogallo la notte del giorno 3 settembre 1758*, Lisbona, s.n.t. [ma Venezia, G. Bettinelli, 1759]; *La dottrina de' Gesuiti posta al confronto di quella de' Gentili*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1760; *Giusta idea che si dee concepire de' Gesuiti, e i lor veri caratteri*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1760; *Persecuzione de' Gesuiti francesi contro M. vescovo di Lusson; con il ragguaglio del veleno, e morte datagli dai medesimi*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1760; *Ristretto delli quattordici quinterni degli atti fatti per la legittima ricollezione delle decime percette nell'anno 1734 dalle possessioni che i Padri della Compagnia di Gesù possiedono nell'Arcivescovato del Messico*, Lugano, Stamperia della Suprema Superiorità Elvetica [ma Venezia, G. Bettinelli], 1760; *Dispute pro, e contra i Gesuiti di Francia, contenenti una diligente raccolta di opuscoli usciti intorno alla famosa causa tra i signori Lionci, Gouffre, ec. e le cinque provincie d'essi Gesuiti, con la sentenza del parlamento*, Lugano, s.n.t. [ma Venezia, G. Bettinelli, 1761]; *Sentimenti di alcuni teologi sul caso esposto nelle curie arcivescovili di Ferrara e di Udine se sia lecito leggere, o dar a leggere i libri pubblicati sulle presenti materie contro i religiosi della Compagnia di Gesù*, Lugano, s.n.t. [ma Venezia, G. Bettinelli, 1761]; T. A. Contin, *Monumenti veneti intorno i padri Gesuiti*, [Venezia, G. Bettinelli] 1762; C. Coudrette, *Storia generale della nascita e dei progressi della Compagnia di Gesù ed analisi delle sue costituzioni e privilegi*, 6 voll., Lugano [ma Venezia, G. Bettinelli], 1763-1764; *Raccolta d'apologie edite, ed inedite della dottrina, e condotta de' PP. Gesuiti in risposta*

produzione di messali, di opere teologiche, devozionali e liturgiche andavano profilandosi del resto nuovi filoni, sintonizzati su frequenze più moderne e internazionali: oltre ai testi propriamente scientifici, nel secondo Settecento si assiste infatti a una ripresa delle posizioni di Paolo Sarpi (1552-1623), figura cardine dello storico conflitto con la Chiesa, culminato a Venezia con l'interdetto del 1606; di pari passo aumentò la richiesta di scritti di ambito gallicano e giusnaturalista, rappresentati dai vari Hugo Grotio, Samuel von Pufendorf, Christian von Wolff, Jacques Bénigne Bossuet. A ciò si aggiunga l'interesse per l'informazione, soddisfatto da numerosi periodici, ove al taglio erudito d'inizio secolo si sostituisce ora un approccio più eterogeneo e vivace, in grado di abbracciare una vasta gamma di argomenti, dal giornalismo letterario a quello moralistico, passando per la cronaca di attualità³³. Non si dimentichi che proprio al limitare del sesto decennio l'approccio enciclopedico aveva conosciuto un'importante consacrazione con l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, il cui primo tomo fu impresso nel 1751 ([Parigi], Le Breton) sotto la direzione congiunta di Denis Diderot – anima dell'iniziativa – e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert. L'impresa intendeva ricalcare (e tradurre) la *Cyclopaedia or an universal dictionary of arts and sciences* di Chambers (2 voll., London, D. Midwinter, 1728) ma si trovò ad ampliare strada-facendo gli orizzonti verso derive tassonomiche e descrittive mai toccate innanzi. Pur riconoscendo nel progetto inglese uno stimolo fondamentale, i diciassette volumi di testo dell'*Encyclopédie* (1751-1780) saranno destinati a diventare il simbolo culturale di un'epoca e delle sue ambizioni illuministiche. Questo fu possibile grazie anche al sostegno di numerosi esponenti della classe dirigente progressista (si pensi alla protezione garantita da Madame de Pompadour e dal direttore dell'ufficio di censura Malesherbes), alla collaborazione attiva di un *team* di scienziati e pensatori (come Montesquieu, Rousseau, Voltaire, D'Holbac ...) e all'interesse sincero di un folto pubblico di *amateurs* (gli oltre quattromila sottoscrittori)³⁴. Le difficoltà di ordine censorio cui fu inizialmente sottoposto il

agli opuscoli che escono contra la Compagnia di Gesù, Fossombrone, G. Bottagrifi [ma Venezia, A. Zatta], 18 voll. 1760-1761.

³³ Al pari di altre realtà europee – come Germania e Francia – nella seconda metà del secolo si registra una specializzazione dei giornali, con la comparsa di testate esclusivamente dedicate alla medicina, all'astronomia, alla chimica, alle arti, alla politica o alla moda. Nonostante la breve durata di alcune esperienze redazionali, negli anni '70 e '80 esse furono in grado di testimoniare il clima del momento, condizionando l'opinione pubblica al pari del ruolo svolto da caffè e taverne, luoghi deputati alla lettura dei fogli d'informazione. Sul giornalismo settecentesco (e soprattutto del secondo Settecento) esiste una letteratura molto vasta. Ci si limita qui a citare alcuni "affondi" ricchi di spunti bibliografici: M. Infelise, *Gazzette e lettori nella Repubblica veneta dopo l'89* in R. Zorzi (a cura di), *L'eredità dell'89 e l'Italia*, Firenze, 1992, pp. 307-349; id., *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del secondo Settecento* in G. Tavoni e F. Waquet (a cura di), *Gli spazi del libro nell'Europa del XVII secolo*, cit., pp. 113-126; L. Braidà, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, cit., pp. 11-37; E. Strumia, *Tra lumi e rivoluzione: i giornali per le donne nell'Italia del Settecento*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, 2004, pp. 181-210; R. Turchi, *Libri per la Toelette*, in "Studi italiani", 1-2, 2002, pp. 153-205; M. Caffiero, *Le "Efemeridi letterarie" di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico* in M. Caffiero, G. Monsagrati (a cura di), *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, Milano, 1997, pp. 63-101.

³⁴ Sulla genesi dell'*Encyclopédie*, concepita sin dal 1745 si vedano F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, Torino, 1973; J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, 1967; E. Di Rienzo, *Il principe il mercante e le lettere*, Roma, 1979; *L'Encyclopédie: la macchina del sapere*, Catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, 15 gennaio-11 febbraio 1998) a cura di F. Franchi, Bergamo, 1988; P. Quintili, *Illuminismo ed Enciclopedia*, Roma,

lavoro (i primi due tomi vennero proibiti da gesuiti e giansenisti) ne confermano tuttavia il carattere di rottura.

Beninteso, nel suolo lagunare il fascino delle “*summae*” aveva dato alcuni frutti ancor prima dell’uscita del “*best-seller*” francese: già nel 1744 videro ad esempio la luce i tre tomi del *Dizionario universale contenente ciò che spetta al commercio, all’economia, alla storia naturale, alla marina, alle scienze, ed arti più comuni liberali o meccaniche*, curati da Giovan Francesco Pivati (Padova 1689 - Venezia 1764) su istanza del libraio Stefano Monti. Egli intendeva agganciarsi al lavoro di Noël Chomel – il *Dictionnaire oeconomique*, (2 voll., Lione, 1709) – e al contempo accrescerlo “con riflessioni critiche e di erudizione”³⁵. L’impresa era in realtà naufragata per divergenze redazionali e non andò oltre il terzo volume (corrispondente alla lettera “c”), ma è comunque esemplificativa di una nuova sensibilità intellettuale³⁶. A distanza di qualche decennio era stata inoltre impressa dai torchi del Seminario patavino la traduzione dell’*Encyclopédie méthodique* (basata sull’impresa del Diderot)³⁷, più o meno in contemporanea alla prima edizione veneta del *Dei delitti e delle pene* del Beccaria (2 voll., Venezia, R. Benvenuti, 1781; I ed.: Monaco [ma Firenze], 1764)³⁸. Inutile dire che su questo tipo di pubblicazioni – soprattutto se d’importazione – l’attenzione delle autorità era molto alta. Soprattutto dal nono decennio del secolo (in concomitanza cioè con i rivolgimenti parigini) si riscontra una maggiore rigidità nei controlli dei Deputati alle dogane preposti alla cernita delle stampe “entranti”: l’adesione alle dottrine promosse dagli “enciclopedisti” francesi era infatti considerata il primo passo verso una pericolosa destabilizzazione politica. Ecco spiegato il

2003. D’Alembert si ritirerà dalla curatela nel 1758, lasciando il solo Diderot alla direzione. Oltre ai diciassette volumi “di base” vanno ricordati anche gli undici di tavole (1762-1772); tra il 1775 e il 1780 uscirono inoltre altri quattro tomi di supplemento generale e quattro di apparato didascalico. Sull’antecedente inglese della *Cyclopaedia*, ispirato verosimilmente ai circoli massonici della Richmond Lodge e propugnatore di istanze newtoniane si veda in particolare M. C. Jacob, *L’illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, cit., pp. 149 e 317; L. Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, Verona, 1970, pp. 43-48.

³⁵ *Dizionario universale contenente ciò che spetta al Commercio, all’Economia, alla Storia Naturale, alla Marina, alle Scienze, ed Arti più comuni Liberali o Meccaniche [...]. Al presente raccolte, disposte, ed illustrate con riflessioni critiche e di erudizione da Giovanfrancesco Pivati Dottore delle Leggi*, 3 voll., Venezia, S. Monti, 1744-1745.

³⁶ Venuta meno la collaborazione Monti-Pivati, quest’ultimo intraprende una nuova iniziativa di carattere enciclopedico, orientata però sull’erudizione sacra e profana; cfr. G. F. Pivati, *Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro-profano di Gianfrancesco Pivati dottore delle leggi*, 10 voll., Venezia, Benedetto Milocco, 1746-1751. Lo stesso spirito anima in quegli anni il *Dizionario universale di medicina di chirurgia di chimica di botanica di notomia di farmacia d’istoria naturale [...] del signor James* (11 voll., Venezia, G. B. Pasquali, 1753), tradotto dall’inglese. Si vedano M. Infelise, *Enciclopedie e pubblico a Venezia a metà Settecento*, in “Studi Settecenteschi”, 16, 1996, pp. 161-190 e V. Romani, “*Opere per Società*” nel Settecento italiano. Con un saggio di liste dei sottoscrittori (1729-1767), Manziana (RM), 1992, pp. XXXIII-XXXVIII.

³⁷ Si tratta della “versione” successiva dell’*Encyclopédie* francese migliorata e completata su istanza dell’erudito libraio Charles-Joseph Panckoucke; si veda *Encyclopédie méthodique*, 3 voll., Paris, C. J. Panckoucke, 1783-1788. L’edizione padovana è ovviamente esemplata sui primi due volumi: *Encyclopedie methodique. Nouvele edition enrichie de remarques. Dediee a la Serenissime Republique de Venise*, 2 voll., Padova, Tipografia del Seminario, 1784-1794. Sulla questione si veda M. Rosa, *Encyclopédie, «lumières», et tradition au XVIII siècle en Italie*, in “Dix-Huitième siècle”, n. 4, 1972, pp. 109-168; G. Ricuperati, *La cultura italiana nel secondo Settecento europeo*, cit., pp. 33-63.

³⁸ L’opera era stata in precedenza sequestrata al Pasquali perché si riteneva fosse stata scritta da un patrizio veneto (la prima edizione del ’64 si presentava infatti adespota). Una volta ufficializzato l’autore, se ne autorizzò la vendita e la successiva ristampa (1781).

motivo per cui alle opere originali si preferivano edulcorate traduzioni, non di rado mascherate da false date tipografiche.

Il ricambio dei generi editoriali andava ovviamente di pari passo con il naturale *turn-over* delle tipografie. Nella città marciana, in particolare, si stima una lieve – ma significativa – contrazione del numero delle stamperie subito dopo la metà del secolo: nel 1759 se ne contavano infatti trentaquattro, già nel 1765 calate a ventinove, quantità mantenutasi costante fino al 1770 circa, per poi tornare a quota trentacinque nel 1780 e addirittura trentotto nell'ultimo ventennio (1793)³⁹. Il due “fuoriclasse” dei libri di lusso, Giambattista Albrizzi e Giambattista Pasquali, vivono dal settimo decennio una fase di graduale, lento declino. Il primo, affiancato dai figli ma limitato da alcune difficoltà finanziarie, abbasserà il livello estetico dei propri testi dopo l'emblematico omaggio del 1760 all'amico Piazzetta (*Studj di pittura già dissegnati da Giambatista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri*); il secondo, dopo essersi distinto per svariate iniziative illuministe grazie alla mediazione culturale (e agli stanziamenti) di Joseph Smith, abbandonerà quasi del tutto tale condotta dal 1760, in seguito cioè allo scioglimento della società con il console inglese⁴⁰. Tra i più moderni e dinamici editori lagunari del periodo va annoverato invece Antonio Zatta, erede di un'azienda familiare attiva anche nel primo Settecento la cui produzione – già schierata nel campo d'interesse dei gesuiti – si mostrerà strettamente connessa agli orientamenti di Amedeo Svajer (Venezia, 1727-1791), ricco mercante di origine tedesca e personaggio chiave negli scambi culturali ed economici con la Germania. Quasi in competizione con lo Smith, questi fu banchiere, diplomatico, mercante, numismatico, bibliofilo e collezionista (tra il 1740 e il 1760 acquistò le raccolte di Apostolo Zeno e Giacomo Soranzo)⁴¹. La sua predilezione per i classici italiani instradò in maniera decisiva la tipografia in questione che si distinse appunto per la cura con cui confezionò alcuni caposaldi della letteratura illustrata,

³⁹ In tale periodo i torchi attivi passarono da settantasei a cinquantotto, con un calo del 15% nell'utilizzo degli impianti. M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, cit., p. 829; W. Panciera, *L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, pp. 479-553, pp. 531-535. Uno studio quantitativo sull'attività dei torchi nelle officine marciane si ha anche in C. Massa, *Stampe e libri a Venezia nel secolo XVIII*, cit., pp. 86-87: l'autore traccia una parabola di quasi mezzo secolo, dal 1735 (94 torchi operativi) al 1793, passando per alcune tappe intermedie (56 nel 1752, 58 nel 1781, 59 nel 1790). Nel '93 le trentotto stamperie attive in laguna vantavano cinquantotto torchi e quattrocento lavoratori; il panorama editoriale si presentava comunque variato, ripiegato sul mercato interno. Sulla produzione d'esportazione M. Infelise, *L'industria editoriale veneziana tra espansione e crisi* in A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, cit., pp. 62-67.

⁴⁰ Sul rapporto tra Pasquali e Smith, consacrato ufficialmente nel 1736 si rimanda al capitolo 2 (e relativa bibliografia). Va comunque ricordato che dopo il 1760 lo stampatore Pasquali congedò opere degne di nota, come *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto* in diciassette volumi (1761-1780) illustrati da Pietro Antonio Novelli e la *Dactyliotheca Smithiana* di A. F. Gori (2 voll., 1767).

⁴¹ L'alleanza con i gesuiti fu per lo Zatta una sagace strategia d'affari; il legame con l'ordine fu mediato anche dai contatti con il modenese Francesco Antonio Zaccaria e con la famiglia Rezzonico (vicino al cui palazzo sorgeva la stamperia) che aveva dato i natali al pontefice allora regnante Clemente XIII, protettore della Compagnia. Sulle ripercussioni editoriali e le problematiche in cui incorse lo stampatore si veda M. Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, cit., pp. 211-215. Su Amedeo Svajer si vedano G. P. Romagnani, *Amedeo Svajer, Girolamo Tartarotti e la circolazione dei libri fra Venezia, Rovereto e la Germania* in “*Navigare nei mari dell'umano sapere*”, cit., pp. 169-182 e C. Filagrana, *La corrispondenza fra Amedeo Svajer e Giuseppe Valeriano Vannetti* in *ibidem*, pp. 183-207; e inoltre M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit. pp. 167-170 (e riferimenti bibliografici). Molto interessante è il catalogo “promozionale” con i *Saggi dei caratteri, vignette e fregi della nuova fonderia di Antonio Zatta e figli tipografi, calcografi, e libraj veneti*, Venezia 1794.

come i due volumi de *Le rime del Petrarca* usciti nel 1756 e, soprattutto, le *Opere di Dante Alighieri* (*Divina Commedia*, 3 voll., 1757-1758; *Prose e rime liriche*, 2 voll., 1758) in cui la *summa* dei commenti allora in circolazione si intervallava a splendide tavole calcografiche volte ad addolcire, almeno visivamente, gli aspri toni della polemica sul valore della poesia dantesca che vedeva schierati su fronti opposti Saverio Bettinelli e Gasparo Gozzi⁴². Altalenanti furono invece le vicende dell'*Orlando innamorato* del Boiardo (mai pubblicato, nonostante il mandato del '57), del *Furioso* ariostesco (realizzato a tre lustri di distanza, nel '72) e delle *Opere* del Tasso (di cui uscì solo l'*Aminta*, nel '62); più modesta infine la veste adottata per la collana *Parnaso Italiano ovvero raccolta de' poeti classici italiani*, articolata in cinquantasei volumi corredati di rami (a volte di riuso), dati alle stampe tra il 1784 e il 1791.

Malgrado lo slancio dimostrato da molti editori verso la riconversione dei prodotti, alla fine del secolo si fece sempre più pressante la concorrenza di altri centri librari come Bologna, Firenze, Livorno, Lucca, Parma (sede dal '68 della famosa impresa Bodoni) e Napoli, che mostravano peraltro di poter sostituire la città marciata nel monopolio – pur ridotto e meno fruttuoso – dei testi ecclesiastici destinati al meridione europeo⁴³. A questi si aggiungano ovviamente i negozi di Terraferma: Verona, Padova, Bergamo, Brescia erano andate consolidando il loro volume commerciale, convogliando spesso maestranze artistiche e incisive tutt'altro che localistiche. A dare del filo da torcere alla Dominante furono però soprattutto i Remondini di Bassano che nel 1750 ottennero l'immatricolazione all'Arte, aprendo a Venezia una florida bottega, foriera di un approccio più attento alla quantità e alla distribuzione su vasta scala che alla qualità dell'allestimento. Citando Mario Infelise (che all'officina vicentina dedicò svariati studi), se la produzione veneta di fine Settecento riuscì, nonostante tutto, a mantenere un buon “*ranking*” nel settore fu proprio perché “le quote percentuali perse dai librai della dominante vennero in buona parte recuperate dallo stampatore di Bassano”⁴⁴.

⁴² A. Giacomello, F. Nodari (a cura di), *Le Rime del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento* (Venezia, Antonio Zatta, 1756), Gorizia, 2003, con particolare attenzione alle pp. 56-64; sulla questione cfr. anche M. Magliani, *Letteratura per figure in Tiepolo Piazzetta Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento Veneto*, cit., pp. 196-202 e il capitolo 2.2.3 della presente tesi (con rimandi bibliografici). Sulla polemica si vedano le *Dieci lettere di P. V. Marone* del Bettinelli pubblicate per presso Modesto Fenzo nel 1758 (riprese dal Pasquali nel '66) e il *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante, attribuito ingiustamente a Virgilio* del Gozzi, edito dallo Zatta nel 1758. Delle *Opere* dantesche esistevano addirittura esemplari in cui le incisioni erano impresse con inchiostri colorati o, addirittura, venivano accompagnate da un'acquerellatura. Si veda anche *Dante poeta e italiano «legato con amore in un volume»*. Mostra di manoscritti e stampe antiche della raccolta di Livio Ambrogio, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 21 giugno-31 luglio 2011) a cura di L. Ambrogio, C. Oncina, E. Malato, Salerno, 2011, con particolare attenzione alle pp. 78-82 e 115.

⁴³ E. Di Rienzo, *Editori, intellettuali e commercio librario nell'Italia del '700*, in A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, Roma, 1988, pp. 40-47; M. Santoro, *Storia del libro italiano* cit., p. 291. È significativo che nel 1785 venga dato alle stampe un opuscolo anonimo intitolato *Supplica delli Stampatori d'Italia a Pio VI per il libero smercio dei loro libri* (la cui prima edizione è destinata ad esaurirsi in poche settimane) con l'obiettivo primario di sopprimere la Congregazione dell'Indice, garantendo libertà di stampa per i libri proibiti.

⁴⁴ M. Infelise, *L'industria editoriale veneziana tra espansione e crisi*, cit., p. 66. Sulla portata innovatrice e destabilizzante della politica editoriale remondiniana M. Infelise, *I Remondini di Bassano*, cit., con attenzione alle pp. 71-78 e P. Ulvioni, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in “Archivio Veneto”, cit., pp. 93-124. Sulle controversie tra l'Università della stampa e la famiglia Remondini si consulti invece M. Berengo, *La crisi dell'arte della stampa veneziana alla fine del secolo XVIII*, in *Studi in onore di Armando Saporiti*, 2 voll., Milano, 1957, vol. II, pp. 1319-1338. La tipografia veneziana si rivolgeva essenzialmente alle classi colte, per le quali confezionava

Un'eloquente “fotografia” dello *status quo* è contenuta nella relazione del 29 agosto 1767 rivolta al Senato dal Sovrintendente Gasparo Gozzi: questi esamina nel dettaglio la preoccupante giuntura in cui versava la gloriosa corporazione, gravemente colpita dalle “circostanze dei tempi presenti” e dai “disordini” del sistema produttivo che avevano portato all’arresto di molte attività⁴⁵. Beninteso, la crisi che coinvolse il colosso imprenditoriale lagunare a partire dal sesto decennio non aveva risparmiato altri poli culturali di primo piano quali Genova, Torino, Milano e Roma, ugualmente soffocati da un arretrato organismo corporativo che lasciava poco spazio a proposte inedite (si vedano le vicende del lombardo Galeazzi o dei piemontesi fratelli Reycend) agevolando, viceversa, le tipografie di Stato o le universitarie⁴⁶. Per quanto concerne Venezia, nel 1780 si arriverà infine a una concreta ristrutturazione dell’Università de’ Librai e Stampatori, intesa quale *extrema ratio* risolutiva; la secolare categoria professionale venne suddivisa in due gruppi su base patrimoniale: da un lato i “capitalisti” – coloro cioè che “hanno Stamperie in piedi, Bottega aperta in piedi per la vendita di Libri, o Negozi in casa pure in piedi per la vendita de’ medesimi” – dall’altro gli operai “affatto sprovvisti di beni d’industria”⁴⁷. Così facendo l’accesso al Capitolo generale e alle cariche corporative, prima aperto a tutti senza distinzioni di censo, diveniva prerogativa esclusiva dei possidenti. Malgrado l’opposizione dei lavoratori dipendenti, la legge ebbe immediata applicazione e garantì all’Arte un discreta condizione finanziaria fino a fine secolo, al punto che Niccolò Coletti, Priore in carica nell’agosto del 1797, dichiarava come la propria gilda non vantasse “debiti di sorta alcuna”⁴⁸.

testi curati e dal costo sostenuto; la presenza dei Remondini sul mercato lagunare sconvolse l’abitudine imprenditoriale dei colleghi, generando al contempo una competizione “al ribasso” (in prezzo e qualità). Come si è già detto, la famiglia di Bassano basò la propria rendita sulla produzione di quelle stampe religiose – calcografiche e xilografiche – considerate a Venezia prerogativa degli stampatori meno abili, per poi abbracciare porzioni più “elevate” di mercato. Si pensi alle numerose traduzioni enciclopediche dall’inglese e dal francese, come quelle di Benjamin Martin (*Gramatica delle scienze filosofiche, o breve analisi della filosofia moderna [...] tradotta dall’inglese in francese, e dal francese in italiano*, 1750), Laurence Echard (*Dizionario geografico portatile [...] traduzione dall’originale inglese di Laurent Echard nel francese e da questo nell’italiano*, 2 voll., 1757), Georges de La Faye (*Principj di chirurgia [...], utilissimi a chiunque s’esercita in cotes’arte, tradotti dal francese nell’italiano da un chiarissimo pubblico professore*, 1751), Jean Baptiste Ladvocat (*Dizionario storico, portatile, che contiene la storia de’ patriarchi, de’ principi ebrei, degl’imperadori, de’ re, e de’ grandi capitani; degli dei, degli eroi dell’antichità pagana*, 6 voll., 1759), Nicolas Fontaine (*Riflessioni morali sopra l’istoria del Vecchio, e Nuovo Testamento [...] date in luce dal sig. di Rayaumont priore di Sombrevail in lingua francese, e nuovamente tradotte nell’italiana*, 1759), Francois Marie de Marsy (*Storia moderna de’ Cinesi, Giapponesi, Indiani ed altri popoli dell’Asia [...] Per servire di continuazione alla Storia antica del signor Rollin. Tradotta dalla lingua francese nell’italiana dal signor Vittorio Amadeo Cigna*, 4 voll., 1760).

⁴⁵ Cfr. G. Gozzi, *Stato dell’Arte degli Stampatori e Librai nello Stato veneto dopo la metà del secolo XVIII* in *Scritti di Gasparo Gozzi, con giunta d’inediti e rari*, cit., vol II, pp. 397-417. Gozzi additava nell’esercizio repressivo della Controriforma e della Congregazione dell’Indice le radici della decadenza moderna; mutato il quadro internazionale dopo l’esclusione dei gesuiti, la tipografia veneziana si era inoltre trovata d’un tratto priva dei “grandi numeri” fino allora garantiti dalla gamma religiosa. Infelise descrive il resoconto del Gozzi come “il più completo ed intelligente documento sull’arte della stampa nella seconda metà del Settecento”. Cfr. M. Infelise, *L’editoria veneziana nel ‘700*, cit., pp. 305-306. Lo sguardo del Gozzi si posava anche sulla difficile condizione degli autori (condizione che conosceva in prima persona), spesso costretti ad anticipare le spese di stampa al tipografo, a raccogliere più sottoscrizioni possibili e a pubblicizzare autonomamente la propria opera. Tale pratica veniva a ragione incolpata d’essere tra i più grandi impedimenti al rinnovamento del catalogo editoriale, bloccato da una pirateria dilagante e da numerose, trascurate ristampe.

⁴⁶ E. Di Rienzo, *Editori, intellettuali e commercio librario nell’Italia del ‘700*, cit., pp. 40-43.

⁴⁷ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., pp. 24-25.

⁴⁸ *Ibidem*.

Per Verona il secondo cinquantennio del secolo comportò una serie di importanti cambiamenti politici e culturali. La città dovette affrontare innanzitutto la perdita del suo principale protagonista, morto nel febbraio del 1755. Quasi a voler colmare il vuoto lasciato dall'erudito, la comunità gli riservò svariati monumenti celebrativi, a partire dal catafalco funebre alto circa venti metri progettato da Adriano Cristofali (cfr. **fig. 551**); in Piazza dei Signori venne innalzata la statua scolpita da Giovanni Angelo Finali che lo ritraeva nelle vesti di Provveditore di Comune, da collocarsi accanto agli altri illustri veronesi, o presunti tali (Catullo, Plinio, Vitruvio, Cornelio Nepote, Emilio Macro, Girolamo Fracastoro, cui si unirono, più tardi, Enrico Noris e Onofrio Panvinio). L'Accademia Filarmonica, dal canto suo, ricollocò sopra la porta d'ingresso il busto già dedicatogli dallo Schiavi nel 1728 (ma subito rimosso dal marchese); fece inoltre coniare una medaglia commemorativa in cui *recto* e *verso* ritraevano rispettivamente il Museo Lapidario e l'effigie del suo fondatore⁴⁹. Per non parlare poi delle dediche letterarie, inaugurate con l'*Orazione funebre* di Marc'Antonio Pindemonte (D. Ramanzini, 1755; cfr. **fig. 549-551**) e proseguite con l'*Elogio* di Ippolito Pindemonte (M. Moroni, 1784); in esse si scorge un condiviso processo di idealizzazione, esaltante le virtù intellettive e morali dell'erudito viste in contrapposizione al disordine civile dell'epoca. Va detto tuttavia che le grandi assenze veronesi del secondo Settecento non si limitarono al solo Maffei: nel 1756 e nel 1761 scomparvero anche due dei più impegnati sostenitori di cultura locale, Gian Francesco Muselli e Ottolino Ottolini, seguiti nell'arco di qualche lustro da Jacopo Muselli (1768), da Giuseppe Bianchini (1764) e dal vescovo Giovanni Bragadin (1775).

Da un punto di vista economico, la città atesina andava progressivamente perdendo la propria centralità strategica; le attività dei porti liberi di Trieste e di Livorno, afferenti ai mari Adriatico e Ligure avevano eclissato infatti quello scaligero, non più competitivo soprattutto per le merci tedesche, vessate da un sistema daziario troppo rigido⁵⁰. S'aggiungano poi le frequentatissime fiere di Chiavenna (nei pressi di Sondrio) che dal sesto decennio spostarono l'asse commerciale verso ovest, portando una grande quantità di merci dalla Germania, dall'Olanda e da molti altri paesi nord-europei nei mercati dell'area lombarda, genovese,

⁴⁹ G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, cit., p. 56. A. Tomezzoli, *Ritratti scultorei a Verona nel Sei e Settecento*, in A. Tomezzoli, *Ritratti scultorei a Verona nel Sei e Settecento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLIX, 2000-2001, f. 2, pp. 403-508, pp. 426-432; P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in L. Olivato, A. Zamperini (a cura di), *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, Rovereto, 2012, pp. 103-124, con particolare attenzione alle pp. 121-124.

⁵⁰ G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina. Compendio storico delle attività produttive dal XII al XIX secolo*, cit., pp. 179-181. La centralità scaligera nel controllo dei traffici con le città ultramontane ebbe importanti consacrazioni nel corso della storia, come la concessione del diritto sulla "*stratam ultramontis*" da parte di Federico Barbarossa, in seguito alla sconfitta di Legnago (1176). A distanza di sei secoli – e a causa delle pesanti tasse d'entrata, di passaggio e di uscita imposte dalla Serenissima – gli Asburgo perfezionarono la rete stradale e attrassero su Trieste (nominato porto franco da Carlo VI, assieme a Fiume, nel 1719) anche quei traffici commerciali logisticamente più vicini al porto atesino; di lì transitavano le merci provenienti dalla Boemia, dalla Slesia e dalla Moravia dirette alle regioni prospicienti sull'Adriatico. Assieme a Verona, ne rimise molto anche Bolzano, fino a metà secolo fulcro dello scambio tra le città divise dalle Alpi. In questo modo l'Austria riuscì ad aprire un pertugio per mantenere (e anzi, intensificare) i traffici con i paesi mediterranei. Diversamente Livorno (dichiarata porto libero già dall'inizio del XVII e in via definitiva nel 1675) costituiva lo scalo naturale per le flotte di bastimenti inglesi ed olandesi dirette verso il Levante.

livornese, bergamasca, bresciana, parmense e piacentina. A ciò si aggiunga il miglioramento dello scorrimento stradale e del servizio dei corrieri postali, preferibili ai trasporti su fiume, per regolarità e sicurezza⁵¹. Per cercare di contrastare tale contrazione, il governo veneto, con una scelta molto simile a quella intrapresa – *mutatis mutandis* – due secoli innanzi, decise di focalizzare l'attenzione sul settore primario; prova ne sia l'istituzione di numerose società preposte allo studio della situazione rurale terrafermana, tra cui l'Accademia di Agricoltura veronese, fondata il 10 settembre 1768⁵².

Sotto il profilo politico, sarà proprio con la fine del secolo che il capoluogo scaligero manifesterà un temperamento diverso da quello – diplomatico, forzatamente imparziale e per certi versi passivo – tenuto negli anni dalla Dominante. Le premesse c'erano tutte: la sottile polemica antimarciana era andata infatti di pari passo con l'affermazione di un'identità "altra", costruita sui concetti di nobiltà, fierezza e "*decus civitatis*" rispecchiabili tanto nelle antiche vestigia dell'arena o del teatro quanto nelle nuove fabbriche della dogana, della fiera, del Filarmonico, del Lapidario ... Va notato, del resto, che tra le città dell'entroterra, Verona – assieme alla vicina Vicenza – si era distinta per una particolare ricettività nei confronti della tradizione filoimperiale sin dai tempi in cui, tra la sconfitta di Agnadello del 1509 e la restituzione a Venezia del 1516, Massimiliano I d'Asburgo era stato accolto con favore dal ceto aristocratico locale (anti-veneziano, per l'appunto)⁵³. Diversa fu anche l'assimilazione delle

⁵¹ *Ivi*, pp. 181-185. La stessa Arte dei radaroli, cui afferivano i venditori di legname, subì a Verona un duro colpo in seguito all'allestimento nel 1751 di alcune segherie nel mantovano, provviste di legno fatto giungere dal Trentino sfruttando il lago di Garda o il fiume Mincio. Le ricerche sull'argomento condotte da Giovanni Faccioli evidenziano, dati alla mano, un *trend* in persistente decrescita a partire dal 1750 circa; se prima di metà secolo sporadici cali commerciali – presenti, benché isolati – andavano imputati ad accidentali eventi storici (come guerre, carestie, pestilenze ...), dal 1750 essi diventano sempre più frequenti, arrivando a definire un costante decremento della fluitazione mercantile. Uniche eccezioni degne di nota secondo lo studioso sono i due "picchi" verificatisi in corrispondenza dei periodi 1767-1771 e 1773-1780, da intendersi quale risultato della ingegnosa pratica di alcuni commercianti scaligeri che, acquistate presso le fiere bolzanine grandi quantità di merci tedesche, olandesi, inglesi, fiamminghe e fattele scendere via Adige a Verona, anziché immagazzinarle *in loco*, puntavano a rivenderle in svariate altre località della Repubblica, oltre che agli ultimi clienti del mantovano, del cremonese, del lodigiano, del modenese o del piacentino.

⁵² *Ivi*, p. 194. Sull'Accademia di Agricoltura di Verona (destinata presto a diventare "Accademia d'Agricoltura, Commercio ed Arti" e poi "Accademia d'Agricoltura, Scienze e Lettere") si vedano S. Nicolini, *L'Accademia di Agricoltura, Commercio ed Arti di Verona nel Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Prof. M. Berengo, a.a. 1963-1964; C. Vanzetti, *L'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Verona, 1990. Tra i principali dibattiti in seno alla neofondata istituzione vi erano questioni legate alla produzione della legna, alle malattie di gelsi e olivi, al riattamento dell'Adige e delle aree boschive. Si veda anche oltre, al cap. 3.4. Per una panoramica sull'economia rurale del secondo Settecento si rimanda a G. Luzzatto, *Per una storia economica d'Italia: progressi e lacune*, Bari, 1957; E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione*, cit., p. 36 (con riferimenti bibliografici). Anche in Veneto si tentarono accorte strategie di ripresa così come era stato, ad esempio, il catasto istituito da Maria Teresa d'Austria per la Lombardia (e condotto dal giurista e funzionario Pompeo Neri) al fine di valutare con maggior certezza il reddito agrario complessivo. Partendo dal presupposto che l'imponibile – e quindi l'imposta relativa – non potevano essere variati se non con un rinnovamento del medesimo computo catastale, i proprietari terrieri dello Stato di Milano furono infatti stimolati a produrre di più, forti del fatto che le imposte non avrebbero subito variazioni per un lungo periodo di tempo, anche se il loro reddito fosse aumentato. Si veda anche D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento*, cit., con particolare attenzione alle pp. 322-340.

⁵³ G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, cit., p. 21: "Basti osservare le sontuose accoglienze riservate dalla nobiltà veronese ai sovrani tedeschi di passaggio a Verona nel corso del Settecento: nel 1717 l'elettore di Baviera, nel 1777 il principe August von Gotha, nel 1784 l'imperatore Giuseppe II. Una testimonianza eloquente di questo atteggiamento è anche la presenza di numerosi nobili veronesi tra gli ufficiali degli eserciti degli Stati tedeschi e delle armate imperiali. [...] L'impossibilità di intraprendere in

teorie rivoluzionarie francesi; la laguna vi aveva inizialmente guardato con neutrale distacco, ma quando parve possibile una loro attuazione, la reazione dell'opinione pubblica si fece sentire con forza. Se il patriziato, irremovibile nel suo conservatorismo, rifiutò compatto qualsiasi apertura agli ideali di *Liberté, Égalité, Fraternité*, molti nobili terrafermani furono di diverso avviso, ben intendendo come le dottrine illuminate provenienti d'Oltralpe cozzassero con l'oligarchica – e oramai insopportabile – costituzione di San Marco⁵⁴.

Va precisato comunque che il numero di giacobini, ribelli simpatizzanti rivoluzionari e massoni all'interno del territorio della Serenissima si assestava su cifre relativamente basse e meno insidiose rispetto ad altri Stati italiani, tant'è che la 'vera' rivolta veronese – come si dirà oltre – sarà contro la Francia a difesa di Venezia, e non viceversa⁵⁵. Non si dimentichi d'altro

patria la carriera militare – tradizionalmente riservata all'aristocrazia – facilitava [...] l'emigrazione dei rampolli della famiglie nobili desiderosi di mettersi in luce. È noto che lo zio di Scipione Maffei, il generale da Monte, aveva servito i Savoia ed era morto a Torino, mentre suo fratello Alessandro era stato per tutta la vita a servizio dell'elettore di Baviera, concludendo la sua carriera con il grado di generale. Lo stesso Scipione aveva combattuto per breve tempo nell'armata bavarese prima di dedicarsi totalmente agli studi. Non è facile ricostruire l'elenco completo degli ufficiali veronesi nelle armate tedesche, ma possiamo ricordare a titolo di esempio che, oltre ai Maffei, furono al servizio dei sovrani bavaresi di Wittelsbach anche esponenti delle famiglie Canossa, Nogarola, Sambonifacio, Spolverini, Riva, Serego, Bevilacqua e Verità. Al servizio degli Asburgo di Vienna furono invece i Sansebastiani e i Pellegrini”.

⁵⁴ Su questo sfondo si colloca, ad esempio, la vicenda di Ippolito Pindemonte (1753-1828) che – presente a Parigi durante i rivolgimenti dell'89 in compagnia di Vittorio Alfieri – pur rigettando la ferocia nell'abbattimento dell'*Ancien Régime*, si augurava tuttavia di assistere a una simile ventata democratica anche in Italia. Le autorità veneziane non esitarono a interpretare tale posizione come un'aperta sfida al regime, intensificando la sorveglianza nei suoi confronti. Il caso si risolse di lì a poco a favore del veronese, “scagionato” dalle accuse di militanza politica ma dimostrò, nel suo piccolo, l'alto livello di diffidenza presente sul territorio (destinato ad acuirsi con la prima campagna napoleonica). Fu forse anche per questo che Ippolito, lontano parente del Maffei (e suo erede “spirituale” nella visione politica) decise in seguito di abbracciare in maniera pressoché esclusiva la carriera letteraria. Diversa fu invece la scelta del fratello maggiore Giovanni (1751-1812) che con Ippolito condivise una formazione illuminata, in contatto con i salotti letterari veronesi, con gli ambienti riformatori lombardi e, verosimilmente, con altri circoli massonici. Anche lui rimase invischiato in complesse vicende giudiziarie per via dell'atteggiamento simpatizzante nei confronti delle vicende giacobine. Una volta rientrato in patria egli volle perseverare nella strada della politica, agevolato anche dal matrimonio con la patrizia veneziana Vittoria Widman, grazie a cui arrivò a sedere in qualità di senatore presso il Maggior Consiglio. Convinto assertore della necessità di un cambiamento strutturale, al pari del Maffei, nella città lagunare non ebbe però vita facile; dopo l'esperienza berica, i viaggi all'estero, l'incarcerazione per libertinaggio ovvero per l'adesione a posizioni anti-marciane (1790-1791) e, infine, la caduta di Venezia, cercò di partecipare all'allestimento governativo scaligero di derivazione filo-francese perseguendo modelli democratici e innovatori. Malgrado il discreto successo di pubblico, il generale bonapartista Augereau decise tuttavia di non selezionarlo tra i rappresentanti di Verona; trasferitosi a Milano, ottenne infine di essere nominato membro della Repubblica Cisalpina. Si ricorda che Giovanni e Ippolito erano lontani parenti dello stesso Maffei, dal momento che la madre, Dorotea Maffei, era nipote del marchese; a sua volta il padre Luigi era figlio del matrimonio tra Giovanni Pindemonte e Isotta Nogarola, nobildonna cui spesso Scipione si rivolge nel suo epistolario. Si vedano E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione*, cit., p. 66-76 e 97-100; G. P. Marchi, *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, in 1797. *Bonaparte a Verona*, cit., pp. 64-77; id., *Un italiano in Europa*, cit., pp. 204-205; B. Montanari, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Verona, 1834; G. Gasperoni, *Da Scipione Maffei a Ippolito Pindemonte contributo alla storia della cultura veronese nel Settecento*, cit., pp. 1-33; M. Testi, *Tra speranza e paura: i conti con il 1789. Gli scrittori italiani e la rivoluzione francese*, Ravenna, 2009, con attenzione alle pp. 104-114. Sulla visione di Ippolito si veda il poemetto da lui scritto nel 1789: *La Francia* (F. A. Didot, G. C. Molini, 1789), analizzato anche da A. Righi, *Ippolito Pindemonte e la polizia veneziana*, Venezia, 1912 e da M. Girardi in 1797 *Bonaparte a Verona*, cit., pp. 244-245, cat. n. 30. Un'analisi della lettera-memorale datata 1796, indirizzata “al signor N.N. a Venezia” e rimasta inedita sino al 1880 si ha in A. Di Benedetto, *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, Alessandria, 1995, pp. 185-194.

⁵⁵ R. Targhetta, *Ancora sulla massoneria veneta settecentesca, con qualche indugio a proposito di Verona*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, cit., pp. 19-26; L. Vecchiato, *Echi delle idee e degli avvenimenti francesi nella terraferma veneta*, in *ivi*, pp. 89-195, pp. 103-104; G. Volpato, *Umori e riflessi delle idee rivoluzionarie francesi a Verona nella documentazione ancora inedita*, in *ivi*, pp. 107-143; L.

canto che a fine secolo la città atesina stava giocando un ruolo delicatissimo: per un biennio infatti ospitò Louis Stanislas Xavier de France, fratello del ghigliottinato Luigi XVI e noto come Conte di Lilla il quale – fuggito da Parigi nel 1791 e già ospite del suocero Vittorio Amedeo III a Torino – si era trasferito nel maggio del '94 in riva all'Adige, scortato dalla corte reale. Ciò non fu privo di conseguenze: l'ambiente conservatore filomonarchico trasse rinnovato vigore dalla presenza del Borbone con l'evidente rischio – tanto per Verona, quanto per la Serenissima – di apparire schierati in difesa della corona francese, contro la rivoluzione. Come se non bastasse, egli si dimostrò incurante di mantenere una condotta appartata ed assunse atteggiamenti talvolta azzardati come quando, alla morte del Delfino erede al trono nel '95, si autoproclamò sovrano col nome di Luigi XVIII⁵⁶. Tale fatto generò un cortocircuito dalla carica esplosiva: da un lato il numero degli emigrati francesi crebbe progressivamente (trovando accoglienza presso la nobiltà locale⁵⁷), dall'altro la componente radicale scaligera sentì ancor più la necessità d'invocare la “liberazione” delle truppe napoleoniche, al pari delle vicine città piemontesi e lombarde. Beninteso, sarebbe riduttivo attribuire al conte de Lille l'intera responsabilità per la reazione dei radicali, e lo stesso intervento militare del Bonaparte va slegato da un semplicistico rapporto di causa-effetto con esso, pur ammettendo tuttavia che la destabilizzante presenza dell'erede al trono in terra veneta funse da acceleratore per i latenti attriti politici, costituendo altresì un valido argomento di propaganda contro Venezia, tacciata di tradimento e di militanza anti-rivoluzionaria. Il capoluogo marciano attuò dei piani di controllo mirati (sorveglianza di movimenti sospetti, incremento della normale vigilanza, dispacci settimanali ...), senza però ricorrere subito all'espulsione, soluzione che avrebbe del resto messo in discussione quegli stessi valori di liberalità e ospitalità storicamente professati. Il timore di ripercussioni diplomatiche da parte della Francia ebbe infine la meglio e portò il governo lagunare ad allontanare Luigi XVIII; ciò accadeva tra il 20 e il 21 aprile 1796, per tramite dell'incaricato atesino Alessandro Carlotti e

Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, cit., p. 60; E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione*, cit., p. 117 e *passim*. Sul ruolo culturale e politico dei tipografi locali si veda D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 193-222.

⁵⁶ Da Verona il Conte di Lilla puntava non solo a organizzare la nobiltà fuoriuscita (coinvolgendo la locale), ma cercava inoltre di ottenere dall'Austria un'alleanza militare in chiave anti-rivoluzionaria al fine di ristabilire l'ordine monarchico nella sua patria. I principali membri del suo Consiglio di Reggenza erano il conte d'Averay, il barone Flachslanden, i marchesi Jaucourt e d'Hautfort, i conti Cossè e Damas. Diverrà ufficialmente re di Francia, col nome di Luigi XVIII dopo l'abdicazione di Napoleone e la conseguente restaurazione monarchica, nel 1814. Regnerà per un decennio fino al 1824. Si veda la dettagliata ricostruzione di A. Righi, *Il conte di Lilla e l'emigrazione francese a Verona (1794-1796)*, Perugia, 1909; A. Pighi, *La grata di Luigi XVIII, re di Francia esule in Verona*, in “Madonna Verona”, a. VI, 1912, n. 24, pp. 195-197. Si consultino inoltre i più recenti contributi di F. Giacobazzi Fulcini, *Il periodo napoleonico (1796-1815)*, in G. Zalin (a cura di), *Storia di Verona*, cit., pp. 227-254, con particolare attenzione alle pp. 228-231; E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione*, cit., pp. 158-187 (con riferimenti bibliografici); L. Vecchiato, *Echi delle idee e degli avvenimenti francesi nella terraferma veneta*, cit., pp. 89-195 e *id.*, *Tra le Alpi e l'Adige. Risvolti politico-sociali e militari della presenza francese (1795-1797)*, cit., pp. 95-98.

⁵⁷ I conti Gazola svolsero, ad esempio, un ruolo centrale affittando fino al principe la propria tenuta di campagna – il cosiddetto “Casino Gazola” in via Campone (attuale via del Fante) – sostituito per un breve periodo con il palazzo cittadino dei conti Verità-Poeta. Il Conte di Lilla non mancò di compensare i Gazola con il titolo commendatizio della Legion d'Onore. Tra le altre case ospitali vanno menzionate quelle degli Orti, dei Pellegrini, dei Da Lisca, dei Miniscalchi, dei Marioni e degli Emilei. A. Righi, *Il conte di Lilla e l'emigrazione francese a Verona (1794-1796)*, cit., pp. 4-5, 11, 26.

dell'inquisitore Giuseppe Gradenigo⁵⁸. Così facendo, la Repubblica accettò di compiacere all'armata giacobina che di lì a poco, il primo giugno del '96, sarebbe entrata a Verona, occupandone ponti, porte e fortificazioni. Si svolge proprio qui, nella città terrafermana, l'ultimo emblematico tentativo di sospensione della logica neutrale lagunare, noto alla storia col nome di "Pasque veronesi", svoltosi tra il 17 e il 25 aprile 1797. Dopo circa dieci mesi di rappresaglie e soprusi da parte dell'armata napoleonica la situazione toccò infatti l'apice della tensione il lunedì dell'Angelo, 17 aprile 1797, quando scoppiò una violenta sommossa popolare⁵⁹. Malgrado l'esito fallimentare la vicenda resta ugualmente famosa in quanto raro esempio di lotta per l'indipendenza nell'ambito veneziano. La stessa sua interpretazione ha subito, nel tempo, sfumature diverse: "c'è chi le inquadra – scrive Vecchiato – tra le insorgenze di tipo sanfedista, chi vi vede una reazione dei fedeli al vecchio regime veneto; altri ancora ne minimizza il significato considerandole frutto di enfasi storiografica; qualcuno le ritiene invece il frutto di una manovra politica francese, i cui responsabili avevano bisogno di giustificare di fronte all'opinione pubblica italiana ed europea la morte di Venezia"⁶⁰. Quest'ultima lettura in

⁵⁸ Presso la biblioteca civica sono conservati importanti testimonianze manoscritte (diari, memoriali) contemporanee ai fatti. Le cronache locali iniziano dal mese di giugno 1796, quando – cacciato ormai il futuro re di Francia Luigi XVIII – le truppe napoleoniche fecero il loro ingresso in città. Si ricordano, in particolare il *Diario dell'oste delle Tre corone* di Valentino Alberti, la *Cronaca* di Girolamo de' Medici e il già citato *Diario della Rivoluzione* in "Archivio Storico veronese", vol. VII, 1880, fasc. XIX, pp. 50-81, fasc. XX, pp. 242-299; vol. VIII, 1881, fasc. XXII, pp. 17-48, fasc. XXIII, pp. 131-156, fasc. XXIV, pp. 264-290; vol. IX, 1881, fasc. XXV, pp. 21-50, fasc. XXVI, pp. 129-167, fasc. XXVII, pp. 241-290. Per i fatti antecedenti si rimanda invece al *Giornale di memorie (1770-1796)* di Benedetto Del Bene, dal 1797 Cancelliere della Municipalità e Segretario generale del governo centrale. Si vedano le rispettive edizioni: *Il diario dell'oste: la "Raccolta storica cronologica" di Valentino Alberti, Verona 1796-1834*, a cura di M. Zangarini, Verona, 1997; F. Bertoli (a cura di), *Una storia di Verona tra Sette e Ottocento: la cronaca di Girolamo de' Medici, nobile veronese*, Verona, 2005; B. Del Bene, *Giornale di memorie (1770-1796)*, a cura di G. Biadego, Verona, 1883 e id., *Giornale di memorie*, a cura di A. Brugnoli, Fumane (VR), 2015. Per un sommario elenco si veda O. Perini, *La storia di Verona dal 1790 al 1822*, 3 voll., Verona, 1873-1875, vol. III, 1875, pp. 579-586 e G. Biadego, A. Avena, *Fonti della storia di Verona nel periodo del Risorgimento. 1796-1870*, Verona, 1906, pp. 9-47; A. Righi, *Il conte di Lilla e l'emigrazione francese a Verona (1794-1796)*, cit., pp. 55-70; E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione*, cit., pp. 107-131 (con ricca bibliografia in nota).

⁵⁹ Il nome, francesizzante al plurale è modellato su quello dei "Vespri siciliani". Con il motto "Vespri Siciliani per la Pasqua di Verona" si apre infatti la relazione del generale Beaupoil de Saint Aulaire, diffusa in francese e in italiano dal general Balland. Si vedano in merito O. Perini, *La storia di Verona dal 1790 al 1822*, cit., vol. II, 1874, pp. 220-226; E. Bevilacqua, *Le Pasque Veronesi*, Verona, 1897; R. Fasanari, *Gli albori del Risorgimento a Verona*, Verona, 1950; A. Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano, 1979, pp. 483-532; R. M. Frigo, *Le Pasque veronesi nella relazione, inedita, di un generale napoleonico*, Verona, 1980; G. Solinas, *Storia di Verona*, Verona, 1981, pp. 384-389; A. Lembo, *Prodromi delle "Pasque Veronesi" e la caduta di Venezia*, in *Le insorgenze antifrancesi nel triennio giacobino*, Roma, 1992, pp. 81-89; F. Bonafini, *Verona 1797: il furore di una città*, Verona, 1997; F. Vecchiato, *La resistenza antigiacobina e le Pasque veronesi, in 1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 181-200; id., *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., pp. 37-38; G. Lumbroso, *I moti popolari contro i francesi alla fine del secolo XVIII (1796-1800)*, Milano, 1997, pp. 75-99; F. M. Agnoli, *Le Pasque veronesi: quando Verona insorse contro Napoleone*, Rimini, 1998; id., *I processi delle Pasque veronesi: gli insorti veronesi davanti al tribunale militare rivoluzionario francese*, Rimini, 2002; A. Maffei, *Dalle Pasque veronesi alla pace di Campoformido*, Rimini, 2005.

⁶⁰ L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, cit., p. 37. Al di là delle spiegazioni politiche, ciò che emerge è un clima non privo di contraddizioni interne entro cui vanno comprese tanto le frange simpatizzanti del governo napoleonico quanto le istanze reazionarie filo-veneziane. La stessa migrazione francese in territorio scaligero si diversificava in "bianca" (persone in fuga da eccessi rivoluzionari) e "rossa" (emissari francesi addestrati ad estendere l'azione di propaganda e destabilizzare la politica della Dominante). Si veda R. Fasanari, *Giacobini veronesi e inquisitori veneti durante la prima campagna napoleonica (1796-97)* in "Vita veronese", a. III, gennaio 1950, pp. 6-10; febbraio 1950, pp. 3-8; marzo 1950, pp.

particolare ha incontrato numerosi assertori, per i quali il pretesto creato *ad hoc* (dai francesi) fu l'affissione nelle vie della città, la notte del 16 aprile, di vari manifesti con firma (falsa) dell'ex Provveditore straordinario di Terraferma Francesco Battaja, aizzante i veronesi contro gli "invasori". Nonostante le immediate smentite del governo centrale, la reazione dei cittadini, esasperati, non tardò ad arrivare, costituendo così il "giusto" *casus belli* per le truppe oltremontane al comando di Antoine Balland. Il risultato dello scontro era per certi versi inevitabile: pressoché nullo fu l'appoggio della Dominante, appellatasi inutilmente alla propria neutralità e al diritto internazionale ad esso sotteso. I margini di trattativa giocarono a favore dei vincitori dal momento che i rappresentanti dello stato veneziano, una volta decisa la capitolazione, rientrarono nella capitale lasciando negoziare la pace (ovvero la resa incondizionata del 25 aprile) ai conti Francesco degli Emilei, Augusto Verità e ad altri notabili veronesi. A trattativa conclusa, Verona venne spogliata dei suoi beni mentre i partecipanti alla rivolta (popolani e nobili, laici ed ecclesiastici), su disposizione del generale Angereau, furono inquisiti, processati, incarcerati e, il più delle volte, assassinati. Il breve – ma energico – atto di rivolta offrì inoltre a Bonaparte il pretesto per attaccare direttamente Venezia, formulando l'accusa di un'azione preparata e falsando a tal fine i dati di guerra.

Con il trattato di Campoformio Verona – assieme al Veneto – venne assegnata all'Austria, salvo essere nuovamente oggetto di discussione durante la guerra della seconda coalizione (1799-1802)⁶¹. Nel 1801 la pace di Lunéville avrebbe ridefinito, ancora una volta, l'assetto della città, dividendola in due: a sinistra dell'Adige il governo asburgico, a destra invece quello francese. Tale sistemazione subirà un nuovo cambiamento nel 1805, quando, a termine della guerra della terza coalizione, tutta l'area veneta passerà al dominio napoleonico (trattato di Presburgo). L'alternanza tra le due potenze avrà un ultimo "colpo di coda" un decennio più tardi nel momento in cui l'Austria, approfittando delle difficoltà dell'esercito giacobino dopo la ritirata di Russia (dicembre 1812) e la conseguente sconfitta a Lipsia (ottobre 1813), riuscirà a organizzare un efficace piano d'attacco che porterà alla caduta del Regno d'Italia e alla costituzione del Regno Lombardo-Veneto, ratificato poi dal Congresso di Vienna (1814-1815). I confini cronologici proposti in premessa appaiono tuttavia qui superati; s'intravede ora in lontananza un nuovo importante capitolo che esula dal presente lavoro, destinato a confluire nell'*incipit* della storia d'Italia.

Al *continuum* di eventi di fine secolo, Verona non assistette dunque passivamente, ma palesò anzi quell'innata "vivacità" a cui spesso, in passato, la Dominante aveva guardato con sospetto. La sua posizione di frontiera l'aveva resa oggetto di rilevanti iniziative del governo lagunare, come la citata costituzione nel '59 del Collegio militare con sede a Castelvechio,

19-25; aprile 1950 pp. 11-16; maggio 1950, pp. 14-18; L. Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, cit., pp. 60-80 (con precedente bibliografia).

⁶¹ R. Fasanari, *Le deputazioni veronesi a Napoleone Bonaparte nel 1797*, Verona, 1953; L. Castellazzi, *La dominazione francese (1797-1814)*, in *Verona e il suo territorio*, 6 voll., Verona, 1960-2003, vol. VI/1, 2003, pp. 5-148, pp. 16-17.

destinato a fungere da perno per una più ampia riforma e indirizzato, secondo la volontà del generale Graham, a “figli e nipoti di ufficiali o nobili della Terraferma” giacché “più atti a ricevere i semi di una buona educazione”⁶². Se sul piano operativo il progetto non decollò come previsto, esso rappresentò tuttavia per la città un’esperienza precoce e nient’affatto priva di conseguenze: il Collegio funse infatti, per certi versi, quale ideale prolungamento dell’ateneo patavino, soprattutto a partire dal 1763, quando fu chiamato alla direzione Anton Mario Lorgna, che ne accompagnò le sorti fino al 1796 (anno in cui morì)⁶³. Non ancora trentenne, egli dimostrò subito buone capacità didattiche e organizzative, promuovendo criteri di reclutamento meritocratici e cercando visibilità all’interno e all’esterno della penisola (senza riuscire però mai ad affiliarsi all’*Académie des Sciences* di Parigi, di cui intendeva ripetere la struttura)⁶⁴. Gli stessi principi volle animassero anche la ricostituita Accademia degli Aletofili che dal 1768 prese a radunarsi con cadenza mensile in una sala del medesimo Collegio di Castelvechio. Il legame tra i due enti viene ribadito dall’impronta “scientifica” dei testi prodotti da quest’ultima (per lo più perduti, purtroppo)⁶⁵. Nonostante le ambizioni del Lorgna, i risultati della rifondata

⁶² S’intendeva, di fatto, allineare le scuole navali o di artiglieria venete al modello formativo europeo, laddove lo *status* di ufficiale presupponeva sempre una solida cultura fisico-matematica, tanto da poter equiparare gli istituti stessi a vere e proprie fucine di ingegneri. Scuole per ingegneri militari esistevano già a Vienna (dal 1739) e a Parigi (dal 1747); nel panorama italiano pionieristica fu la città di Torino ove una scuola scintifico-militare fu istituita nel 1747. Particolarmente copiosa è la bibliografia sulla riforma militare in Francia; si citano in questa sede: C.C. Gillispie, *Scienza e potere in Francia alla fine dell’Ancien Régime*, Bologna, 1983; V. Ferrone, *Tecnocrati militari e scienziati nel Piemonte dell’Antico Regime. Alle origini della Reale accademia delle scienze di Torino*, in “Rivista storica italiana”, XCVI, 1984, f. II, pp. 414-509; L. Blanco, *Gli «ingénieurs des ponts et chaussées»: un corpo professionale nella Francia moderna (XVIII secolo)*, in M.L. Betri, A. Pastore (a cura di), *Avvocati Medici Ingegneri. Alle origini delle professioni moderne*, Bologna, 1997, pp. 241-253. L’idea aveva in realtà radici lontane: già alla fine del terzo decennio il generale von der Schulemburg (morto a Verona nel ’47) aveva sollevato la necessità di un aggiornamento sulle più avanzate esperienze internazionali, sia nell’ambito delle fortificazioni che in quello delle infrastrutture territoriali; e ancora, nel 1729 lo scienziato Giovanni Poleni, professore di matematica presso lo *Studium* di Padova, aveva intrapreso nella medesima sede un corso di architettura militare. R. Turri, *Note sulla società militare nella Venezia settecentesca*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, CXXXVI, 1978, pp. 83-98, p. 92; G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Governanti e governati nel dominio di qua dal Mincio nei secoli XV- XVIII*, in id., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in Età moderna*, cit., pp. 291-352, p. 338; G. Mazzi, «Una cosa ben’aggiustata e che s’accosti alla perfezione», in G. Mazzi, S. Zaggia (a cura di), «Architetto sia l’ingegnere che discorre», Venezia, 2004, pp. 7-65, p. 57; E. Concina, *Conoscenza e intervento nel territorio: il progetto di un corpo di ingegneri pubblici della repubblica di Venezia. 1728-1770*, in *Cartografia e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno (Genova, Imperia, Albenga, Savona, La Spezia, 3-8 novembre 1986), Roma, 1987, pp. 155-156.

⁶³ L. Puppi, *Archeologia di un’immagine* in G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume: Verona e l’Adige*, cit., pp. 343-396. Si ricorda inoltre come la scuola veronese, sede del Collegio degli Ingegneri (inteso propriamente come struttura didattica e residenziale) si poneva in linea diretta con l’Accademia Viennese, l’*Ecole Militaire* di Parigi (1760) e l’Accademia Teresiana di Wiener (1752). Un approfondimento di contesto si ha anche in I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 323-350.

⁶⁴ Sulla fama del Lorgna oltre Italia si veda F. Piva, *A. M. Lorgna e l’Accademia delle Scienze di Berlino, con alcune lettere inedite di Federico II di Prussia*, in “Studi Storici veronesi Luigi Simeoni”, XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 205-221; id., *Anton Maria Lorgna e la Francia*, Verona, 1985; id., *Anton Maria Lorgna e l’Europa*, Verona, 1993.

⁶⁵ L. Ravignani, *Accademia degli Aletofili (1768). Statuto inedito pubblicato per le illustri nozze dei Nobili signori Marchesi Lodovico di Canossa e Maria Carlotti*, Verona, 1876, p. 10; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 336: “Delle 105 dissertazioni recitate nell’assemblea di cui esiste almeno il titolo, quasi un terzo (il 32%) è di argomento scientifico, percentuale che sale a 41% includendovi anche le dissertazioni di agraria che all’epoca veniva fatta senz’altro rientrare nell’ambito della “fisica”. I più frequentati tra gli altri temi, come la storia sacra e profana o il diritto, non superano ognuno il 15% e giustificano ampiamente il fatto che l’accademia sia stata diffusamente percepita come una società scientifica [...]. Gli argomenti trattati risentono chiaramente

associazione rimasero al di sotto delle aspettative, come dimostra anche il mancato suo inserimento nei circuiti di corrispondenza nazionali ed esteri. Non aiutarono di certo i continui dissidi con l'altro promotore dell'iniziativa, Zaccaria Betti che, più vicino agli ambienti nobiliari, intendeva l'Aletofila come una società di conversazione intellettuale senza obbligo di sbocchi operativi, snaturando dunque per certi versi gli intenti critici e sperimentali della sua prima fase costitutiva⁶⁶. Alla metà dell'ottavo decennio tale crisi gestionale si ripercosse in maniera sempre più evidente sulla quantità e sulla qualità delle dissertazioni annuali, fino alla fine del sodalizio, nel 1779, e la conseguente chiusura dell'ente⁶⁷.

Pochi anni più tardi Anton Mario avrebbe fondato la Società Italiana delle Scienze che, già dal nome, rivendicava velleità tutt'altro che localistiche. Grazie alla propria fama, tra il 1781 e il 1785 il matematico di Cerea era riuscito a mettere in piedi un circolo privato di natura epistolare al cui interno spiccavano numerosi nomi di prestigio (Boscovich, Spallanzani, Volta, Lagrange ...). Denominata anche Società dei XL (lo stesso numero dei membri ordinari dell'Accademia parigina), essa intendeva fornire solide linee d'orientamento agli intellettuali dell'intera penisola. Pur avendo base a Castelvechio, infatti, essa scavalcherà i legami con la cultura veneta abbracciando una prospettiva italiana e internazionale⁶⁸; non è un caso che la scelta della prima "quarantia" di luminari esulasse dagli ambienti universitari padovani (fatta eccezione per Caldani, Toaldo e Stratico, rispettivamente preposti alle cattedre di medicina, astronomia e matematica).

dell'importanza assunta dal gruppo di Castelvechio dove le discipline favorite erano quelle fisico-matematiche: escluse per il loro carattere troppo tecnico le dissertazioni puramente matematiche, quelle di fisica o meteorologia assommano al 52% del totale eclissando nettamente argomenti più tipici della tradizione culturale veronese, come la medicina [...]; ancor meno si discusse di storia naturale o di chimica (11% e 5%) anche se i pochi interventi su quest'ultimo tema rivelano una notevole preparazione da parte degli autori".

⁶⁶ L'Accademia degli Aletofili era nata a Verona tra il 1684 e il 1686 come reazione al Collegio medico di stampo conservatore che rappresentava un baluardo dell'aristotelismo e della filosofia galenica. I medici *extra collegium* miravano invece a ridefinire i parametri della scienza medica, mostrandosi aperti a sperimentazioni scientifiche, a nuovi apporti filosofici e a un'osservazione diretta della natura. Se da una parte la medicina tradizionale poteva vantare l'appoggio *in loco* dei gesuiti e dei padri somaschi (che esercitavano una sorta di monopolio paideutico), d'altro canto gli Aletofili, forti di alcuni appoggi interni ed esterni (da Francesco Bianchini a Giovanni Grimani), erano riconosciuti anche – e soprattutto – al di fuori delle mura scaligere. Si vedano L. Ravignani, *Accademia degli Aletofili* (1768), cit.; S. Benedetti, *L'Accademia degli Aletofili di Verona*, in "Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani" (Modena, 1972) a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., vol. 5 *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, 1979, pp. 223-226; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 41-50; id., I. Dal Prete, *Un'accademia "scientifica" del Settecento: Verona e gli Aletofili*, cit., pp. 141-174.

⁶⁷ G. B. Biadego, *Accademie veronesi*, cit., p. XVIII. La chiusura dell'Accademia degli Aletofili – preceduta dall'uscita del segretario Bartolomeo Lorenzi – generò una sorta di "migrazione" degli ex membri verso l'Accademia di Agricoltura.

⁶⁸ La Società (oggi nota come Accademia Nazionale di XL) ebbe uno statuto solo nel 1786 e un presidente ufficiale (il Lorgna, per l'appunto) dal 1787. Essa godette addirittura dell'appoggio di Napoleone, che la trasferì prima a Modena e poi – per poco e senza successo – a Milano, fino alla ricollocazione nella città emiliana dopo un fugace ritorno a Verona. G. Mazzoni, *Abati soldati autori attori del Settecento*, Bologna, 1924, p. 258; C. Farinella, *L'Accademia repubblicana. La società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, Milano, 1993, pp. 30-57; E. Curi, *Le origini della Scuola di Castelvechio: da Collegio Militare a Scuola del Genio (1759-1770)*, cit., pp. 125-142; id., *Le idee scientifiche nel Veneto alla fine del Settecento*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, cit., pp. 27-36; L. Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, cit., pp. 30-42; L. Vecchiato, *Echi delle idee e degli avvenimenti francesi nella terraferma veneta*, cit., pp. 96-98; ; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 349.

Le “consacrazioni” militari e scientifiche poc’anzi descritte andarono di pari passo con le vicende di un altro istituto che contribuì a sottolineare la specificità dell’apporto scaligero, ovvero l’Accademia di Pittura. Nel dicembre del 1764, con voto quasi unanime, il Consiglio dei XII e L ne decretava la nascita, assegnandole inizialmente l’uso di una casa di proprietà comunale “alla Giara” (l’attuale vicolo Ghiaia) e un’entrata annua di trentasei ducati per le spese di gestione⁶⁹. Quale direttore perpetuo fu nominato Giambettino Cignaroli, portavoce di un idioma di ascendenza balestriana, classicheggiante nella forma, grandioso nella composizione, definito nel colore⁷⁰. Già nel 1763 egli aveva chiesto – e ottenuto – dal governo veneto l’esenzione dalla *tansa* normalmente imposta alle professioni, facendo leva sull’appartenenza della pittura alla categoria delle Arti liberali⁷¹. A lui spettò inoltre la redazione dei tredici “capitoli” pubblicati nel 1766 a spese del Comune (per i torchi del Moroni) in concomitanza con l’assegnazione della nuova sede nella centralissima piazzetta Navona. Il testo, impaginato in quarto, si presenta ornato di alcune vignette: oltre all’impresa raffigurante la Musa delle Arti (con l’Arena sullo sfondo e il motto “*A natura duxit initium*”) appare interessante soprattutto il rame frontespiziale in cui si scorge la cosiddetta “sala del nudo” progettata da Alessandro Pompei (**figg. 607-608**). Ancorché avviato alla professione di architetto, quest’ultimo frequentò con una certa continuità i circoli pittorici veronesi tanto da essere menzionato già nelle prime fasi non istituzionali, assieme a Carlo Salis, Prospero Schiavi, Ludovico Gru, Antonio Elenetti (o Lenetti), Santo Prunati (nipote del celebre omonimo), Francesco Tomasi, Antonio Fontana e ai nobili Luigi Pindemonte e Luigi Miniscalchi⁷². Dopo l’inaugurazione ufficiale, per tre anni rivestì addirittura il ruolo di Soprintendente, accanto ai cittadini Giuseppe Sagramoso e Agostino

⁶⁹ G. P. Marchini, *Le origini dell’Accademia di Pittura di Verona*, cit., p. 249; id., *L’Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona, 1986, vol. II, pp. 499-592.

⁷⁰ *Capitoli dell’Accademia della pittura aperta dalla magnifica città di Verona l’anno 1766*, Verona, M. Moroni, [1766], p. 6: “A questa assisteranno e soprintenderanno tre Cittadini con titolo di Presidenti, da eleggersi di tre in tre anni da questo Consiglio, e ne sarà Direttore il nostro Giambettino Cignaroli, che colle ammirabili opere del suo eccellente pennello ha alzato tanto grido in Italia, e fuori, per somministrare alla studiosa gioventù un possente mezzo di perfezionarsi sotto la direzione di un così accreditato Maestro, e per dare insieme al valente Professore un testimonio del particolare aggradimento, con cui viene da questa Città riguardato il di lui zelo verso la Patria, singolarmente dimostrato nel procurare l’enunciata Ducale di Esenzione, 26 Maggio 1763”

⁷¹ Il decreto veneto è datato 26 maggio 1763 e “fa chiaramente conoscere separata affatto l’Accademia stessa da ogni Arte Meccanica di Depentori, Maschereri et altri, la estimazione e pregio della scuola suddetta, la celebrità d’alcuno de’ professori e particolarmente dell’accreditato Cignaroli, e il merito di varj altri, l’utile studio che viene praticato [...] hanno persuaso il Senato di voler distinguere un’arte, che è di sommo pregio, di onore alla nazione e di profitto allo Stato [...]”. I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, eredi Moroni, 1771, p. 53. Si veda anche G. P. Marchini, *Le origini dell’Accademia di Pittura di Verona*, cit., p. 248; S. Marinelli, *Il decoro dell’Accademia*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 55-56 (e riferimenti bibliografici).

⁷² G. P. Marchini, *Le origini dell’Accademia di Pittura di Verona*, cit., p. 246 (con riferimenti d’archivio). Trentatré furono i pittori aggregati *ab origine* con la qualifica di fondatori. Come giustamente appunta Tomezzoli, essi offrono una panoramica della tendenza artistica scaligera: si riconoscono infatti gli allievi di Cignaroli (il fratello Giandomenico, Prospero Schiavi, Domenico Zorzi, Giambattista Lorenzi, Pio Piatti), quelli di Balestra (cfr. Matteo Brida, Giorgio Anselmi, Domenico Cavaggioni, Giambattista Rusca), quelli di Brentana (Antonio Elenetti, Giambattista Marcola e i figli Nicola e Marco), il paesaggista Andrea Porta (unico esperto del genere, dal momento che il collega Domenico Pecchio era morto nel ’60), Felice Boscarati di scuola rotariana e Giambattista Buratto, scolaro di Paolo Panelli. A. Tomezzoli, “*Verona, madre e nutrice d’eccellenti Pittori*”, in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 31-53.

Pignolati⁷³. Fu proprio lui, nel '66, a riorganizzare l'architettura della sala dedicata al disegno dal vero (ovvero il nudo anatomico), concepita a semicerchio a mo' di cavea teatrale; non stupisce dunque di trovare il suo nome in calce alla piccola illustrazione, incisa dal poco noto Gaetano Bertini, gravitante nell'ambiente e forse anzi imparentato con quel Domenico Bertini (1699-1773) pittore di temi sacri, allievo del Balestra⁷⁴. Beninteso, per gli incisori locali la presenza di un istituto di pittura e scultura costituiva un ineludibile punto di riferimento; il fondo dei disegni e delle stampe di pertinenza dell'ente suggellava di fatto la grande importanza assegnata allo studio calligrafico e contribuiva a diffondere la conoscenza di modelli, schizzi e bozzetti di illustri rappresentanti, veronesi e non, come Tiepolo, Dorigny, Balestra e Cignaroli⁷⁵. A fronte di un risveglio generale della consapevolezza artistica (testimoniato dal proliferare di organismi simili in tutta Italia e all'estero⁷⁶) è importante notare che la seconda Accademia del territorio serenissimo – dopo la veneziana, fondata nel settembre del 1750 – fiorisse proprio in riva all'Adige anziché, ad esempio, sul Brenta o sul Bacchiglione. La città vantava, a dire il vero, una lunga tradizione di scuole private di pittura; si ricordano quelle di Felice Brusasorci (nel periodo antecedente alla peste), di Biagio Falcieri, di Santo e Michelangelo Prunato, di Andrea Zanoni (specializzato in architettura e prospettiva), di Antonio Balestra, di Alessandro Pompei e di Pietro Antonio Rotari (prima della partenza per San Pietroburgo, nel '56)⁷⁷. A ciò si aggiunga che lo stile veronese si era da sempre mostrato refrattario a un'assimilazione acritica del lessico marciano, come provano i frequenti viaggi studio a Bologna e a Roma, mete spesso preferite alla

⁷³ G. P. Marchini, *Le origini dell'Accademia di Pittura di Verona*, cit., p. 249.

⁷⁴ Su Domenico Bertini cfr. D. Zannandrei, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 371; *La collezione di stampe antiche*, cit., p. 153; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, cit., vol. III, p. 500; C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino al tutto il secolo XVIII*, [Verona], 1864, p. 374.

⁷⁵ Tale materiale didattico fungeva da contraltare alla biblioteca dell'Accademia, al fine di soddisfare i due aspetti formativi di ogni pittore: pratico e teorico. Complice il mutare del gusto e le difficoltà economiche di primo Ottocento, si assisterà tuttavia a un progressivo sgretolamento delle collezioni. Fu in questo perioso che Francesco Taverna fece confluire all'Ambrosiana di Milano il *corpus* – già rilegato – dei disegni del Cignaroli (1834) e che la Palatina di Parma acquistò ufficialmente la raccolta di bozzetti del Balestra.

⁷⁶ Fatta eccezione per gli antecedenti cinquecenteschi di Firenze, Perugia e Roma (Accademia di San Luca) si ricorda che al 1710 risale la fondazione della "Clementina" di Bologna, al '50 la veneziana, al 1751 la lingustica di Genova, al 1752 quella di Napoli, al 1757 quella di Parma, al 1769 quella di Carrara, al 1776 la Brera di Milano, al 1778 l'Albertina di Torino, al 1780 quella di Palermo, al 1784 quella di Firenze e al 1793 la Carrara di Bergamo. Per quanto concerne invece la situazione internazionale si pensi a Vienna (1751), Madrid (1752), San Pietroburgo, dove insegnerà anche Rotari (1757), e Londra (1768).

⁷⁷ Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte* (Venezia, 1648, p. 133) definiva Farinati e Brusasorzi "Protettori dell'Accademia del Disegno di Verona"; se certo egli non intendeva riferirsi a una struttura organicamente intesa è però possibile che a quell'altezza l'organizzazione dei pittori atesini vantasse già una compattezza di fraglia equiparabile forse a quella veneziana (nata ufficialmente nel 1682, quale distaccamento dalla più generica "Arte dei depentori" che riuniva categorie eterogenee, dai doratori ai ricamatori di stoffe). Sulla questione si rimanda a G. P. Marchini, *Le origini dell'Accademia di Pittura di Verona*, cit., pp. 243-275. Si vedano anche S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, cit., p. 31 e p. 59; id., *Il decoro dell'Accademia*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 55-63; id., *La pittura dei professori*, in L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., pp. 11-40. Secondo il Cignaroli spettò a Sante Prunati, suo maestro, il merito di aver riscattato la scuola veronese in seguito alla diaspora del 1630. La sua proposta artistica – a cui si abbevererà anche il giovane Giambettino – puntava a un recupero dei maestri del Cinquecento (i due Brusasorci, Paolo Farinati ...) e del Seicento (Alessandro Turchi, Claudio Ridolfi ...), proprio nel periodo in cui il conterraneo Bartolomeo Dal Pozzo stava tracciando sul piano teorico una storia dell'arte scaligera, al fine di valorizzarne l'originale fisionomia.

più vicina laguna. Paladina del talento disegnativo – considerato prioritario rispetto ai valori cromatici – essa costituiva dunque una sorta di contraltare alla sorella veneziana, presieduta in quegli anni dal campione del colorismo, Giambattista Tiepolo. A distanza di quasi quarant’anni dagli esordi “maffeiani”, quest’ultimo era peraltro tornato a Verona, al fine di coronare la sopraelevazione del salone di palazzo Canossa con la monumentale *Apoteosi di Ercole* (1760-1761), in occasione delle nozze tra Matilde di Canossa e Giambattista d’Arco⁷⁸. L’illustre committenza, mediata verosimilmente da Michele Enrico Sagramoso, cavaliere di Malta residente a San Pietroburgo, venne a più riprese infastidita dal rivale Cignaroli, il quale, forte del proprio credito *in loco*, cercò di screditarne il *curriculum* incrinandone la reputazione⁷⁹. Com’è noto però l’affresco – assieme alle cinque sovrapposte allegoriche – non solo venne completato in breve tempo, ma ricevette altresì ottimo riscontro da parte dei fortunati testimoni. Lo attesta la raccolta di poesie dedicate “all’esimio pittore Signor Giambattista Tiepolo” da Zaccaria Betti (s.n.t, 1761) cui parteciparono pure i fratelli Francesco e Bartolomeo Lorenzi, entrambi coinvolti anche nei componimenti *Per le nozze della Signora Marchesa Matilde di Canossa e del Signor Conte Gio. Battista d’Arco* (D. Ramanzini, 1762)⁸⁰.

A completare il circuito culturale-economico dell’identità atesina contribuì infine la fondazione della citata Accademia di Agricoltura, che mosse i primi passi nel 1768, in sincrono con l’Aletofila; i due organismi furono tra loro in contatto, ma svilupparono spinte diverse: esterne nel primo caso, endogene nel secondo. La nascita dell’Accademia agraria fu predisposta

⁷⁸ F. Magani, *Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra passato e futuro*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 93-107 (con precedente bibliografia).

⁷⁹ Quanto basta a far quasi desistere il veneziano nel proseguo dell’incarico; nel febbraio del ’61 scriveva infatti a Carlo di Canossa: “[...] Spiacendomi per altro modo sentire, che cotesto Paese inclinati sii ad indiscrete critiche, e molto più che lo sia pria ancora di vedere l’opera (*sic*), per cui ertamente crederei poterla consigliare che quando ciò derivasse da colpa mia, sospendere la scelta di mia persona, e non rischiarsi a dover passare spiaceri per tal motivo. [...] Tuttavia continuerò far il modello, e spedirglielo, e dall’incontro e piacimento suo dipenderà la sua determinazione nella maniera e come più lei crederà opportuno, non avendo a prendersi pena alcuna riguardo la mia persona, mentre io ne sono indifferente”. Si veda I. Gaetani di Canossa, *Tre lettere di Giambattista Tiepolo e altri documenti inediti su palazzo Canossa*, in “Verona Illustrata”, 1, 1988, pp. 59-72, p. 69. Sulla mediazione del Sagramoso cfr. M. L. Ferrazzi, *Michele Enrico Sagramoso. Un cavaliere di Malta veronese alla corte di Elisabetta e Caterina*, in A. D’Amelia (a cura di), *Pietroburgo capitale della cultura russa*, 2 voll., Salerno, 2004, I, pp. 109-134. Sulle motivazioni alla base dell’astio cignaroliano, oltre a fattori di “alterità” formale, pare verosimile la posizione sostenuta da Mariuz, secondo cui il veronese era particolarmente risentito nei confronti del Tiepolo per via della distruzione del proprio contributo parietale a Palazzo Labia, sostituito dagli affreschi del pittore rivale. Si veda in merito A. Mariuz, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia*, Venezia, 2004, p. 36. La diatriba Tiepolo-Cignaroli – che assunse presto i toni di una personale dicotomia artistica – rimbalzò nel principale allievo del veneziano in città, il già menzionato Francesco Lorenzi. Il pittore di Mazzurega entrò infatti a far parte dell’Accademia veronese solo dopo la morte di Giambettino. Le ragioni di tale assenza, sminuite a semplici “scaramucce” da Zannandreis, sono piuttosto da leggersi alla luce di alcune irregolarità interne al regolamento che Francesco fece puntualmente presente al Cignaroli, ottenendo da questi – solo verbalmente però – il benestare per la modifica. Il che non avvenne mai. Sul complicato rapporto personale e professionale tra i due veronesi si veda A. Tomezzoli, *L’autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, cit., p. 128; id., *Francesco Lorenzi (1723-1787): Catalogo dell’opera pittorica*, cit., p. 171; E.M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, cit., pp. 17-18.

⁸⁰ *Componimenti poetici all’esimio pittore Signor Giambattista Tiepolo*, Verona, s.n.t., 1761. Per un’analisi storico-letteraria si vedano P. L. Sohm, *Unknown epithalamia as sources for G.B. Tiepolo’s iconography and style*, in “Arte Veneta”, 37, 1983, pp. 138-150; A. Tomezzoli, *L’autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, cit., pp. 127-135; E. M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, cit., pp. 1-37; I. Gaetani di Canossa in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 248-249, cat. n. 95.

infatti dal governo centrale quale parte del processo di valorizzazione rurale avviato già nel '61 (anno in cui venne istituita una cattedra di Agricoltura presso lo *Studium*)⁸¹. Per la Serenissima si trattava, in sostanza, di una modalità alternativa di vigilanza sull'entroterra, mentre per la nobiltà terriera accedervi rappresentava una conferma di *status* sociale⁸².

Elemento discriminante le due porzioni di secolo – e *terminus* doveroso per il presente lavoro – fu inoltre il progressivo affievolirsi delle spinte culturali di stampo maffeiano. Se è vero che il marchese catalizzò le energie del rinnovamento scaligero primo-settecentesco lasciando una pesante eredità culturale, appaiono però forse troppo marcate alcune dichiarazioni coeve, come ad esempio quella del naturalista Gasparo Bordoni che all'amico e collega Séguier, privatamente, scriveva:

[...] La morte del nostro buon vecchio sig. Marchese Scipione Maffei ha prodotto gli stessi effetti che la mancanza del Sole⁸³.

Di certo la scomparsa dell'erudito (il 12 febbraio 1755) influenzò sul lungo termine le sorti di Verona; ma non si dimentichi che il panorama intellettuale cittadino era ormai rappresentato da altre figure che agli studi del Maffei si erano spesso abbeverate, intersecandone talvolta l'eterogeneo percorso. Su tutti va menzionato, ancora una volta, Jean François Séguier, giurista appassionato di botanica e antiquaria, fido assistente del più anziano letterato sin dai tempi del soggiorno a Parigi. Nonostante la decisione di rientrare a Nîmes poco dopo la dipartita del suo mentore, egli costituisce l'ideale *trait d'union* tra la prima e la seconda metà del secolo. Anche il Museo Lapidario, patrimonio civile importantissimo, ebbe i suoi rispettabili successori, ovvero Jacopo Muselli e il più giovane Leonardo Targa (1729-1815), i quali compilarono entro il 1767 un catalogo aggiornato della collezione, rimasto però in versione manoscritta a causa della morte del Muselli, nel '68⁸⁴. Maggior fortuna ebbe l'abate Giuseppe Tommaselli che nel 1795 diede alle stampe il *Museo Veronese ridotto a maggior chiarezza*; a dispetto della modesta mole esso

⁸¹ Sulla complessa origine della accademie agrarie venete si vedano F. Coletti, *Le Associazioni agrarie in Italia dalla metà del secolo XVIII alla fine del XIX*, Roma, 1901; B. Dooye, *Le Accademie in Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I, *Il Settecento*, pp. 77-90, con attenzione alle pp. 85-90; P. Del Negro, *La politica di Venezia e le Accademie di Agricoltura*, cit.; M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche*, in "Studi Storici Luigi Simeoni", LIV, 2004, pp. 195-226. Ad accompagnare l'integrazione economica ed istituzionale fu anche un periodico specializzato, che funse da cartina tornasole nonché terreno di dibattito su disparate questioni pratiche: il *Giornale d'Italia spettante alla scienza naturale e principalmente all'agricoltura, alle arti ed al commercio*, fondato nel 1764 da Francesco Grisellini uscì infatti, con cadenza annuale, per ben dodici anni, fino al giugno del 1776. Tra le figure più agguerrite nella lotta contro l'anarchia agraria fu Giovanni Francesco Scottoni. Si vedano anche R. Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, 1942, pp. 70-73; M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 119-225; M. Infelise, *Appunti su Giovanni Francesco Scottoni, illuminista veneto*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXIII, 1982, vol. 99, f. 154, pp. 39-76.

⁸² Dei diciotto primi membri ordinari, designati direttamente dal Consiglio dei XII e L, solo quattro non vantavano nobili origini (tra cui anche Zaccaria Betti, segretario perpetuo). Solo in un secondo momento (dal 1779 circa) l'Accademia poté scegliere in autonomia chi aggregare, e la composizione dei soci variò leggermente. Si vedano C. Vanzetti, *L'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, cit.; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 334.

⁸³ Lettera di G. Bordoni a J.F. Séguier, del 10 settembre 1757, conservata presso la Bibliothèque Municipale di Nîmes, ms. 137, f. 370 r, ripresa in I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 198.

⁸⁴ G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 292-299. I manoscritti preparatori al catalogo – le muselliane *Observationes in Veronenses veteres inscriptiones* e *In Musaei Veronensis lapides* (quest'ultimo con postille del Targa) e le *Adnotationes in Museum Veronense* – sono conservati presso la Civica di Verona (coll: mss. 986, 987 e 1009), assieme alla versione definitiva rimasta inedita (ms. 830).

costituisce una testimonianza documentaria fondamentale perché attesta l'entità della raccolta negli anni immediatamente precedenti alle spoliazioni napoleoniche⁸⁵. Negli anni '60 l'edificio era stato peraltro oggetto di un attento progetto urbanistico del Cristofali, il quale volle accordare le architetture del Lapidario e del Filarmonico, armonizzandole con il vicino piazzale dell'Arena (si veda l'utilizzo del bugnato, desunto dalla Gran Guardia), destinato a sostituire la romana e medievale piazza delle Erbe quale perno attivo della vita culturale⁸⁶.

Il centro atesino non fu impermeabile alle idee d'oltralpe, che penetrarono in più settori dello scibile grazie anche alle collaudate pratiche di elusione delle maglie censorie. Va tuttavia precisato che la diffusione e il radicamento sul suolo veronese di istanze illuministiche non avvenne né senza contrasti, né senza puntuali rivisitazioni in chiave moderata⁸⁷. Trascurati i due campi più dibattuti a inizio Settecento (archeologia e patristica), la produzione libraria locale manifestò particolare interesse soprattutto per le scienze sperimentali; progressi nelle discipline paleontologiche furono garantiti dalle scoperte degli ittioliti di Bolca, mentre le analisi geologiche trassero giovamento dagli studi sul ponte Veia, l'agronomia dagli stimoli della neonata Accademia di Agricoltura, Arti e Commercio, l'ingegneria dalla scuola di Castelvechio e la botanica dalle classificazioni del Sèguier (quasi a chiudere il cerchio con il cinquecentesco Calceolari). Non mancarono poi contributi di medicina, astronomia⁸⁸, filosofia e letteratura

⁸⁵ Il Museo perderà in particolare due pezzi di pregio: il puteale cilindrico con Apollo, satiri e baccanti – già Bevilacqua – e un tripode marmoreo (riprodotto alla tavola XCIII), entrambi oggi al Louvre. Sull'entità dei saccheggi francesi a Verona, pubblici e privati, si vedano S. Marinelli, *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese, in 1797. Bonaparte a Verona*, cit., pp. 117-133; G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 302-305; L. Franzoni, *Per una storia del collezionismo – La galleria Bevilacqua*, Milano 1970; M. Bolla, *Il ruolo del Museo Maffei nella cultura veronese*, cit., p. 103; id., *Bonaparte e l'archeologia a Verona, in 1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 135-145. Sul Tommaselli si veda G. M. Bozoli in E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli Italiani illustri nelle Scienze, Lettere ed Arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, cit., vol. I, 1834, pp. 108-110.

⁸⁶ Adriano Cristofali (1718-1788) stabilisce un sottile filo di continuità con la stagione precedente: oltre al progetto per il portico esterno del Teatro Filarmonico (interrotto nel 1773 alla quinta campata nord e concluso agli inizi Novecento) si pensi anche alla realizzazione del nuovo Ospedale della Misericordia in piazza Bra. Cfr. F. D'Arcais in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit. vol. 31, *ad vocem* 'Cristofali', pp. 51-53. Sulla committenza dell'iniziativa cristofoliana A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi "neoclassici"*, cit., pp. 311-313. La proposta, presentata all'Accademia Filarmonica per tramite del conte Sagrarnoso, reca la data 6 marzo 1772. Sulla ridefinizione dell'area circostante l'arena, si veda anche L. Magagnato, *Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona*, cit., pp. 169-178, pp. 175-177.

⁸⁷ Gli Aletofilo soprattutto dimostrano grande curiosità intellettuale nei confronti delle posizioni progressiste e illuminate che giungevano da nord (la Francia) e da ovest (Milano e la Lombardia); nondimeno si riscontra un'attitudine a limitare la portata innovatrice di molte questioni entro un selciato più tradizionale. Ne sia esempio la ricezione del testo *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, stampato alla macchia nel 1764 (Monaco [ma Firenze]). Nel commento all'opera Antonio Montanari definisce sì l'autore un "benemerito filosofo" (p. 9), ma rigetta al contempo come eccessiva e "falsissima" l'idea che la "perdita perpetua della propria libertà abbia tanta forza [...] quanta ne ha [...] la pena di Morte in un uomo". Si veda A. Montanari, *La necessità della pena di morte nella criminal legislazione dichiarata nei casi da usarsi con alcune osservazioni intorno a quella dei premi* (Verona, Moroni, 1770). I. Dal Prete, *Un'accademia "scientifica" del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., pp. 155-156 e *passim*. Sulla posizione conservatrice del Montanari, rappresentativa di un *trend* diffuso a Verona, si veda anche id., *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 350-359. Per un'analisi di più ampio respiro sull'assimilazione della cultura francese si rimanda a F. Piva, *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento*, cit.; id., *La cultura francese nelle biblioteche venete del Settecento: Vicenza*, in "Archivio Veneto", a. CXI, 1980, s. V, n. 150, pp. 33-83; id., *Il libro francese nelle biblioteche private venete del settecento*, in A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, cit., pp. 68-75.

⁸⁸ Merita di essere ricordato in questo campo il veronese Antonio Cagnoli (Zante, 1743 - Verona, 1816), astronomo e matematico di fama internazionale, successore del Betti nel coordinamento dell'Accademia agraria e del Lorgna

(comprese traduzioni dall'antico ed esegesi dantesche). Da un punto di vista squisitamente editoriale/tipografico la differenza rispetto alla prima metà del secolo si avverte in maniera sensibile: i grandi volumi *in folio* articolati in più tomi, dotati di monumentali antiporte, scritti in latino e supportati finanziariamente da un variegato *team* di nobili eruditi lasciano ora il posto a pubblicazioni meno imponenti (generalmente in quarto), abbellite da rami più "leggeri" in testa o in coda al testo, composte in lingua italiana e quasi mai bisognose di lunghe liste di sottoscrittori. Esistono, naturalmente, debite eccezioni: non si scordi infatti che siamo nel pieno della "stagione enciclopedica" in cui la pulsione tassonomica riesce a raggiungere vertici altissimi. Eppure, salvo qualche traduzione dall'inglese o dal francese (esonerate dalle spese di preparazione) e l'impresa ittiolitologica del Giuliani, Verona sembra assestarsi ai margini della grande produzione didattica prediligendo – per disponibilità intellettuali e ragioni economiche, oltre che di gusto – formati e contenuti più agili. Va da sé dunque che la stessa velocità di composizione dell'opera e di allestimento del libro che la contiene (con o senza accompagnamento calcografico) cambiano di molto, non superando quasi mai, tra licenze ed impressione, uno o due anni di "gestazione".

I paragrafi che seguono intendono fornire un'ampia veduta d'insieme focalizzando anzitutto l'attenzione sulle vicissitudini dei tipografi veronesi attivi nell'ultimo quarantennio, per poi esaminare nel dettaglio le caratteristiche delle illustrazioni librerie, divise per genere. Una prima articolata sezione sarà dunque dedicata alla produzione "tradizionale", in linea cioè con le predilezioni editoriali d'inizio secolo: antiquaria, patristica, vite di santi e letteratura (dalle traduzioni di testi antichi e moderni ai capisaldi della cultura italiana, passando per le nuove proposte, sia in versi che in prosa). La seconda – e ultima – parte è invece riservata alle numerose pubblicazioni di carattere scientifico (o "para-scientifico", nel caso dei poemi didascalici) che testimoniano, pure nella decentrata e provinciale Verona, le propaggini di quella "*conjoncture des Lumières*" diffusasi ormai in tutta Europa.

3.1 Un nuovo scenario: l'ascesa di Moroni e un monopolio diviso

Il presente capitolo forma, col seguente, una sorta di simmetrico *pendant* rispetto al paragrafo 2.1. L'obiettivo è infatti lo stesso: fornire un mirato "carotaggio" del sostrato tipografico scaligero, questa volta relativo alla seconda metà del secolo.

nella direzione della Società dei XL. Durante il soggiorno a Parigi (come segretario prima del diplomatico veneziano Marco Zen, poi di Daniele Dolfen) non solo frequentò gli ambienti accademici ampliando la propria rete di corrispondenze, ma collaborò anche a una riedizione dell'Enciclopedia (1782-1786). Egli arrivò addirittura a costituire una specola nella propria abitazione di via Richelieu, esperimento poi riproposto anche a Verona nella casa di via Quattro Spade. Si vedano L. Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, cit., pp. 30-40; L. Vecchiato, *Echi delle idee e degli avvenimenti francesi nella terraferma veneta*, cit., pp. 96-98; I. Dal Prete, *Antonio Cagnoli tra politica, scienza e rivoluzione*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore G. P. Romagnani, a.a. 1998-1999; id., *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 430-450.

Le mutate condizioni politiche, economiche e sociali non mancarono di influenzare il panorama culturale, riflettendosi naturalmente anche sul piano dell'editoria (e dell'editoria illustrata, nel caso specifico). La vivacità produttiva del ventennio 1730-1750 subì un arresto qualitativo, complice la scomparsa di alcuni dei principali promotori di iniziative a stampa, quali Scipione Maffei, Ottolino Ottolini e Gianfrancesco Muselli. D'altro canto, la chiusura delle botteghe più rappresentative – le medesime da cui uscirono molti dei capolavori atesini (Tumermani *in primis*) – coincise in parte con un cambiamento generale del gusto che procedette di pari passo a una conversione degli interessi eruditi: le monumentali iniziative antiquariali e quelle di carattere patristico-teologico cedono ora progressivamente il posto ad agili contributi poetico-didascalici o a saggi dal contenuto scientifico, incrementati dall'attività della neonata Accademia di Agricoltura e della Società dei Quaranta. Va detto anche che le turbolenze storiche (particolarmente forti in riva all'Adige) coinvolsero giocoforza tipografi e librai nelle vicende contemporanee, attraverso mirate discussioni pro o contro rivoluzione sostenute dalla pubblicistica minore⁸⁹. Il succedersi degli operatori nel passaggio dalla prima alla seconda metà del Settecento seguì tempistiche e modalità diverse, rendendo sostanzialmente impossibile l'individuazione di una cesura netta. Se l'esperienza tipografica dei Targa si può definire conclusa entro il 1751, data in cui Angelo ottiene di pubblicare due testi per conto del Seminario (la *Replica alla risposta intitolata Arte magica distrutta* del Lugiato e il *Vindiciae Romani martyrologii*), e quella dei Saracco in via dei Pellizzari (oggi "Pellicciai") conobbe una sorta di "deviazione" direzionale dopo il '55, quando la loro carriera si snoderà esclusivamente sul fronte cartieristico⁹⁰, più gradualmente – e verosimilmente "sofferte" – furono le traversie di Pietro Antonio Berno, Jacopo Vallarsi e Giannantonio Tumermani che riuscirono a varcare le soglie del sesto decennio, soccombendo tuttavia di lì a poco alle difficoltà finanziarie del mestiere. I tre stampatori protagonisti della stagione maffeiana conobbero peraltro un curioso destino comune, chiudendo parallelamente i battenti nell'arco del triennio 1765-1767.

"Ritrattato perché fallito" è il telegrafico commento lasciato nel '65 dai Riformatori al *placet* in precedenza concesso al Tumermani per *Il Medo* (poi stampato dal Carattoni; cfr. **figg. 513-515**). Gli sforzi per il mantenimento di uno *standard* degno della fama costruita negli anni, l'assenza di eredi diretti e soprattutto di finanziatori lungimiranti sancirono infatti la chiusura del negozio in Vicolo delle Arti. Oltre alla raccolta di sonetti per l'erezione della statua commemorativa del marchese Maffei, già analizzata (1756; cfr. **figg. 603-606**), tra le ultime edizioni meritano di essere citati pochi altri lavori, ove nuove prove incisive si alternano a sapienti riusi di bottega. Il *Rituale ecclesiae veronensis* – dello stesso anno – presenta ad esempio un frontespizio con ritratto del Bragadin (promotore dell'opera, stampata in prima

⁸⁹ Sulla questione si veda D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 193-222.

⁹⁰ L'ultima prova certa della loro attività di stampatori si ha con C. M. Chardon, *Storia de' sacramenti ove si dimostra la maniera tenuta dalla Chiesa in celebrarli, ed amministrarli, e l'uso fattone dal tempo degli Appostoli sino al presente. Scritta in francese [...] poi resa italiana e di annotazioni sparsa, e di notizie accresciuta dal p.f. Bernardo da Venezia*, 3 voll., Verona, G.B. Saracco, 1754-1755. Un *excursus* sulle vicissitudini familiari dei Targa e dei Saracco, tipografi "minori" nel panorama scaligero settecentesco, si trova al capitolo 1.1.1.

edizione nel 1609, sotto il vescovado di Alberto Valier) intagliato da Francesco Zucchi (**fig. 609**)⁹¹, cui si aggiungono le testate raffiguranti rispettivamente *Il vescovo che presenta l'opera al pontefice*, disegnata dal Lorenzi e tradotta su rame dallo Zucchi (**fig. 610**), e il *Battesimo di Cristo*, attribuibile al medesimo bulino (**fig. 611**)⁹². La *Lettera ad una sposa tradotta dall'inglese* del fiorentino Antonio Cocchi, uscita nel '59, conferma invece la propensione al "reimpiego consapevole" da parte del Tumermani, attento sia all'attinenza delle immagini sia al loro corretto inserimento, senza forzature o spiacevoli accavallamenti con il testo. Sceglie infatti come antiporta il disegno picartiano con la *Vittoria alata sulla biga*, desunto dalle *Gemmae antiquae celatae* (Amsterdam, B. Picart, 1724) e già utilizzato per *Il Pastor Fido* del '37 (cfr. **figg. 373-373/a**). A distanza di circa vent'anni egli fa però modificare la matrice originaria – incisa da Zucchi – attraverso l'aggiunta di una cornicetta e di due iscrizioni, sopra e sotto il campo figurato, recanti il titolo della tavola ("La Vittoria delle Spose") e le tradizionali note di stampa, solitamente inserite in sede frontespiziale (**fig. 612**). Lo stesso *iter* contraddistingue peraltro la vignetta del frontespizio (cfr. **fig. 372**), il finale della dedica alla contessa Annabella Penci redatta dal medesimo Giannantonio (cfr. **fig. 559**), la testata con natura morta da toeletta femminile (rifilata rispetto all'edizione guariniana; cfr. **fig. 405**) e l'iniziale calcografica, reincisa in maniera mediocre dal modello dell'*Istoria delle investiture* del '41, forse non più disponibile in bottega (**fig. 613** e per confronto **fig. 234**). Benché il Giuliani considerasse il 1759 il *terminus* ultimo dell'attività tumermaniana, si fissano tuttavia a un lustro successivo tre interessanti pubblicazioni: i componimenti *Alla [...] Signora marchesa Matilde di Canossa nell'occasione delle sue nozze col Signor conte Giambattista d'Arco* del 1762 e le *Relazioni dell'annuo bacchanale o sia Gnoccolar di Verona*, relative all'anno 1763 (indirizzata al capitano vice podestà Giovanni Battista Contarini) e 1764 (indirizzata al capitano vice podestà Antonio Corner).

Come si è detto, il lieto evento matrimoniale occorso nel '62 mobilitò numerose competenze: dalla ristrutturazione del palazzo veronese di via Cavour alla tormentata commissione tiepolesca, passando per i contributi letterari di Zaccaria Betti (*Componimenti poetici all'esimio pittore signor Giambattista Tiepolo*, s.n.t., 1761) e Ippolito Bevilacqua (*Per le nozze della signora Marchesa Matilde di Canossa e del Signor conte Gio. Battista D'Arco, poetiche composizioni*, [D. Ramanzini], 1762). Il volume in quarto del Tumermani spicca più per il confezionamento estetico che per il contenuto dei versi (redatti dal medesimo stampatore); le pagine sono infatti abbellite dall'utilizzo congiunto di pregiati brani figurati ed eleganti cornici barocche. In entrambi i casi si tratta comunque di rami di riuso, come l'*Apollo citaredo*

⁹¹ Colpisce e rimane questione aperta la doppia sigla presente sul drappo del putto che regge l'ovale con il ritratto del Bragadino. Oltre alla firma del *peintre-graveur* – "Zucchi s." – si leggono infatti, sull'orlo superiore, quattro lettere – "S. e FD." – il cui significato resta tuttavia ancora da chiarire.

⁹² Andrea Tomezzoli ventila l'ipotesi che anche il ritratto del vescovo in sede frontespiziale possa appartenere alla penna del pittore di Mazzurega. Per quanto concerne invece la testata con la presentazione dell'opera lo studioso pone l'attenzione sul gruppo di prelati a sinistra ove "un personaggio in ombra, ripreso di spalle, stacca su una figura vicina, in piena luce", soluzione compositiva cui il Lorenzi ricorrerà anche nella produzione a olio, soprattutto di carattere religioso. Cfr. A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, relatore A. Mariuz, a.a. 1994-1995, pp. 410-411.

dell'antiporta (cfr. **fig. 418**), il *Corteo nuziale di Amore e Psiche* del frontespizio e la *Dorinda tiepolesca* della chiusura, inserite nelle cornici picartiane tratte dal *Pastor Fido* in un efficace *pastiche* calcografico (**figg. 614-615**)⁹³.

Per quanto concerne le due relazioni baccanali, la struttura dei testi – scritti ancora una volta da Giannalberto – è pressoché identica: formato in ottavo e carta scadente si uniscono a un discreto numero di illustrazioni realizzate per l'occasione⁹⁴. Fatta eccezione per l'inserimento dello stemma Corner nell'esemplare del '64 (**fig. 616**), le tavole “portanti” relative alla manifestazione carnascialesca scaligera combaciano quasi perfettamente. Nello specifico, il busto-ritratto del medico veronese Tommaso Vico (morto nel 1531 e considerato il padre della tradizione locale) è ripreso dall'arca a lui dedicata sul fianco della chiesa di San Procolo (**fig. 617**) ed è opera di Antonio Butafogo, artista atesino di cui si conoscono poche altre prove incisive, congedate per lo più a Padova, ove si trasferì attorno all'ottavo decennio⁹⁵. Il *ductus* appare brachigrafico con fitto tratteggio pittorico, ben diverso dagli altri contributi, lineari e narrativi, di Giacinto Rubini e Daniel Gutwein, ritraenti due momenti della sfilata in piazza dei Signori e in piazza San Zeno (**figg. 618-619**), già inseriti nella prima *Relazione* del '59 (dedicata a Gianandrea Giovannelli). La moltitudine dei personaggi, assieme alla volontà di una ricostruzione architettonica fedele – ancorché prospetticamente empirica – comportano in entrambi i casi una resa generale approssimativa, benché le due vedute urbane siano accompagnate da didascalie che ne evidenziano i punti più significativi (statue di antichi veronesi nella cosiddetta Loggia di Fra Giocondo, elementi cardine della parata, come il “Palco de Gnocchi” o la “Tavola per li Poveri” ...). Vista l'autonomia iconografica, non è esclusa peraltro una loro diffusione sciolta dal testo. Maggiormente impacciato appare il poco noto Giacinto Rubini, mentre la composizione del Gutwein, più esperto e verosimilmente anche più anziano, risulta al contrario ben ritmata e particolareggiata. A quest'ultimo, portavoce di uno stile non sempre uniforme, andrebbero forse ascritte anche le vignette raffiguranti la *Mensa dei poveri*, un'*Inserviente in cucina* (dal sapore vagamente cerutiano) e le antiporte con scene di *Baccanalia*, usate rispettivamente nelle edizioni del '63 e del '64 (**figg. 621-623**). La seconda in particolare si compone di due distinte matrici racchiuse da cornici stilizzate; la più grande rappresenta un satiro con clava e rudimentale “bandieruola di carta sopra una lunga Canna in mano, marcata con due VV. significanti Viva il Principe, Verona, e l'Abbondanza”⁹⁶. Si aggiungano le sigle *S. E. C. // C. V. P.*, da sciogliere verosimilmente in “Sua Eccellenza Corner, Capitano Vice Podestà”.

⁹³ In entrambe le immagini troviamo le indicazioni tipografiche dello stampatore. Nella “chiusa” tiepolesca l'effetto sfocato è dovuto a una battitura approssimativa.

⁹⁴ Si tratta di piccoli opuscoli in cui viene descritta – con formule *standard* e ripetitive – la manifestazione del carnevale veronese, ponendo particolare attenzione all'ultimo venerdì, quello in cui, da tradizione locale, viene eletto il “Papà del Gnocco”, in ricordo di quando nel XVI secolo Tommaso da Vico riuscì a raccogliere denaro sufficiente a garantire farina anche ai più poveri, prostrati dalle carestie. Così facendo tutti poterono disporre degli gnocchi, piatto semplice e nutriente, divenuto poi uno dei pasti carnascialeschi per antonomasia.

⁹⁵ Per un profilo biografico, ad oggi ancora incompleto, si rimanda all'appendice del presente lavoro.

⁹⁶ *Relazione dell'annuo Baccanale o sia Gnoccolar di Verona. Terza edizione*, Verona, G. A. Tumermani, 1764, p. VI. Il corsivo è della scrivente: nel testo originale la declinazione è plurale.

Più o meno in concomitanza con il tramonto della parabola tumermaniana si esauriscono anche le spinte di Pierantonio Berno e di Jacopo Vallarsi, i cui destini professionali si erano incrociati saldamente per una dozzina d'anni circa. Il primo dichiarava nel '67 di “non tener che un sol torchio”⁹⁷ utile per modeste iniziative gratulatorie, tant'è che dopo quella data congederà soltanto una *Raccolta di stanze de' migliori italiani poeti*, in ottavo, curata dal Mutinelli (1769) e un modestissimo libretto di preghiere “per Celebrare li Cinque venerdi in Ossequio di santa M. Maddalena de' Pazzi” (1770) (cfr. **fig. 624**). Con il subentro dei nipoti alla morte del titolare, nel 1773, il negozio subì una battuta d'arresto, limitandosi – sembrerebbe – alla vendita di libri, fogli volanti, almanacchi⁹⁸ o stampe sciolte, fino a quando nel 1780 l'attività non verrà definitivamente venduta al pubblico incanto.

Non troppo diverso fu il percorso del collega Vallarsi; nel medesimo 1767 anche lui era giunto a un livello massimo di improduttività, disponendo di soli due torchi (uno xilografico e uno calcografico) che smisero di battere con l'avanzare dell'età del suo unico proprietario, non affiancato da eredi o discepoli⁹⁹. Diversamente dal Berno, le ultime fatiche editoriali della bottega di San Sebastiano mostrano comunque uno sforzo ammirevole per mantenere alto il valore scientifico ed estetico del testo. È quanto si apprezza, ad esempio, nell'opera del fratello Domenico: *Sacre antiche iscrizioni segnate a cesello sopra la cassa di piombo contenente i sacri corpi de' SS. martiri Fermo e Rustico* (1759). Il libello dal contenuto storico-paleografico s'inseriva nella recente *querelle* contro la città di Bergamo sull'autenticità delle reliquie dei due santi. La tematica era assunta in auge dopo che l'inondazione dell'Adige nel 1757 aveva persuaso i frati minori dell'omonima chiesa scaligera, previo benestare del Consiglio e del vescovo Giustiniani, a spostarne le spoglie nell'altar maggiore della basilica superiore; il che avvenne nel settembre del '59, portando con sé una nuova ondata devozionale¹⁰⁰. L'abate Vallarsi sentì dunque la necessità di verificare – o meglio, di argomentare – la posizione veronese, esaminando in prima persona la cassa di piombo che conteneva le reliquie e arrivando alla conclusione che le iscrizioni fossero originali e risalenti all'VIII secolo. Oltre alla gradevole

⁹⁷ ASVe, *Riformatori*, f. 34.

⁹⁸ Si cita ad esempio il *Diario e pronostico veronese per l'anno bissestile MDCCLXXVI con tutta diligenza ricorretto*, Verona, P.A. Berno, 1776. L'opuscolo, in sedicesimo, presenta ripiegate in antiporta due tavole raffiguranti rispettivamente le vedute delle “Regaste a S. Lorenzo” e delle “Regaste al Redentor”, realizzate da Giuseppe Filosi in una data antecedente (e qui riutilizzate) (cfr. **fig. 624/bis**).

⁹⁹ *Ibidem*: “Notifica Giacomo Vallarsi tener un Torchio da caratteri, ed altro parimenti ma roto e mancante di molto, e però questo inutile. Non lavora ne fa lavorare per mancanza d'incontri, e però detto Vallarsi a risolto chiuder Botega, e vender tali cose per dimeter tal impiego”.

¹⁰⁰ O. Perini, *Sulla traslazione delle ossa de' Santi Fermo e Rustico avvenuta nel secolo XVIII* in “Archivio Storico veronese”, vol. XI, 1881, fasc. XXXI, pp. 289-304. In merito si veda anche A. M. Volpi, *Dell'identità de' sagri corpi de' santi Fermo, Rustico, e Procolo, che si venerano nella chiesa cattedrale di Bergamo*, Milano, Stamperia Regia Ducale, 1761. Prima ancora del Vallarsi, a sostenere l'originalità della posizione atesina fu Giambattista Biancolini in *Notizie storiche delle Chiese di Verona*, cit., vol. VIII, 1771, pp. 17-160, con particolare attenzione alle pp. 147-152; allo stesso va forse attribuito l'anonimo *Epilogo delle controversie tra li signori bergamaschi, e veronesi sopra i sacri corpi de' santi Fermo e Rustico* (Verona, M. Moroni, 1761) dieci anni più tardi inserito in calce al citato ottavo volume biancoliniano. Si veda anche A. M. Cenci, *Dissertazioni critico-cronologiche intorno all'epoca de' SS. Euprepio Procolo e Zenone vescovi veronesi*, Verona, eredi Carattoni, 1788, pp. 90-106.

vignetta frontespiziale con scorcio areniano¹⁰¹, il volume in quarto presenta una testata con gli stemmi dei dedicatari (Federico Bevilacqua, Francesco Malaspina, Gabriele Dionisi), un'iniziale calcografica – usata già nel *San Girolamo* del '35 (cfr. **fig. 214**) – e tre tavole didascaliche ripiegate, preparate dal Cunego (si vedano **figg. 625-627**), in parte riutilizzate nel '63 per *La Realtà e lettura delle sacre antiche iscrizioni* e per le *Inscrizioni longobarde o sia di strani latini caratteri [...] in conferma delle scritte già più di mille anni sulla cassa di piombo contenente le reliquie de' Ss. Mm. Fermo e Rustico*, pubblicate da Jacopo in risposta alle obiezioni di Luigi Pindemonti¹⁰².

Diverso fu invece l'*iter* della stamperia Andreoni che, aperta ufficialmente nel '52, chiuse i battenti già nel 1759. Contrariamente alle tre botteghe poc'anzi citate, attorno a cui ruotarono le sorti dell'editoria locale nel primo Settecento (e per le quali è evidente uno scarto qualitativo dopo il 1750), fino alla fine del sesto decennio il negozio di Antonio Andreoni non abbassò mai il livello delle scelte librerie, che toccano anzi, in alcuni casi, esiti estetici notevoli, ben inseriti nel gusto dell'epoca. Si tratta dunque di un'officina che vive a cavallo del secolo una fase particolarmente rigogliosa benché fugace, a causa dell'improvvisa morte del suo fondatore e direttore, all'età di quarantacinque anni. Essa rappresenta peraltro una sorta di ideale anello di congiunzione con la figura di Marco Moroni, destinata a svolgere un ruolo predominante nel periodo considerato e che proprio dalle ceneri del laboratorio sulla via Nuova trarrà linfa vitale.

In realtà le vicissitudini della famiglia Moroni partono da più lontano quando, nel 1712, in tempi non “sospetti”, Ventura Moroni, residente in contrada S. Quirico, convertì la propria professione da “batti oro” (cioè orafo incisore) a cartai¹⁰³. Di seguito la posizione di Ventura all'interno della corporazione fu tutt'altro che marginale come dimostrano le numerose cariche (gastaldo, massaro, bombardiere) di cui venne investito¹⁰⁴. La vera sua intuizione imprenditoriale fu però quella di dedicarsi alla gestione del cosiddetto Patto delle Cartiere di S. Martino e Ferrazze, fonti indispensabili di rifornimento per la città in un periodo in cui l'urgenza editoriale

¹⁰¹ Lo stesso scorcio è inserito infatti nella vignetta che accompagna la dedicatoria di *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di [...] Bertucci Dolfin*, edito dai Merlo nel 1754. Come si è detto (cap. 2.2.4), questo testo contiene un'antologia di immagini già note e per lo più re-incise; ciò lascerebbe supporre che la vignetta fosse in circolazione prima del '54.

¹⁰² Al contrario del Vallarsi, il marchese Luigi Pindemonti sosteneva che le iscrizioni fossero contemporanee. Si veda L. Pindemonti, *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate dal Signor D. Domenico Vallarsi e dimostrate puramente ideali dal marchese Luigi Pindemonti gentiluomo veronese*, Verona, A. Carattoni, 1762. L'edizione si presenta altrettanto curata da un punto di vista calcografico/didascalico, con una grande tavola ripiegata *in incipit* raffigurante la cassa delle reliquie (incisa dal Valesi) e dieci tavole finali riproducenti specifici aspetti paleografici. A questo s'aggiunga il frontespizio intagliato da Cristoforo Dall'Acqua su disegno di Antonio Cavaggioni, da leggere *in pendant* con l'iniziale calcografica della dedicatoria (**figg. 628-629**). In entrambi i rami scorgiamo una donna con un sole nel petto, allegoria della Conoscenza. Nella vignetta frontespiziale la giovane figura mostra una maschera che esibisce a un satiro accovacciato, a simboleggiare, forse, lo svelamento della verità e della reale conoscenza. Come attesta Zannandreis, il medesimo pittore (autore anche della testata con stemma del Bragadin; **fig. 630**) si distinse per alcuni contributi all'interno della chiesa dei Santi Fermo e Rustico, ovvero una tavola con la *Vergine con il Bambino tra i Santi Francesco e Carlo Borromeo* e una tela con i *Santi martiri visitati dal vescovo Procolo*. Si veda D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 374-375.

¹⁰³ ASVr, *Estimi*, reg. 311 e *Mercanti*, reg. 67, citati in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 200.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

stava vivendo un momento positivo. Per quasi un cinquantennio (dagli anni '20 agli anni '60, salvo brevi interruzioni) la famiglia detenne infatti il monopolio della gestione degli stabilimenti di produzione della carta¹⁰⁵. Dopo la morte del capostipite (avvenuta nel quinto decennio, in una data non precisata) viene registrato all'Arte il primogenito Marco (1732-1778), il quale non solo continuerà le orme paterne nel controllo delle cartiere atesine (pur con iniziali difficoltà¹⁰⁶), ma spingerà altresì l'azienda domestica verso nuovi e remunerativi lidi. Limitatosi finora ad incrementare da "dietro le quinte" lo scenario tipografico veronese, Marco Moroni, non ancora trentenne, si trovò ad afferrare nel 1759 un'occasione particolarmente vantaggiosa: il rilevamento della sfortunata bottega Andreoni sulla via Nuova. Da quell'anno il giovane cartaio divenne anche stampatore, usufruendo non solo dei locali del predecessore, bensì anche del "capitale" di laboratorio (ovverosia torchi e rami). Lungi dal voler vivere di rendita, egli manifesta da subito discrete velleità letterarie e artistiche. Contraddistingue il cospicuo gruppo di opere congedate nel '60 la collaborazione Lorenzi-Cunego – profilatasi già un decennio innanzi – i cui raffinati esiti calcografici, sottoposti a continui riusi, diverranno una sorta di ossatura portante nella seconda metà del secolo. Nell'arco di pochi anni la stamperia raggiunge così buoni livelli di reddito, registrando addirittura nel 1767 tre torchi tipografici e uno da rami, disponibilità patrimoniale che né gli 'storici' Merlo (sempre più assenti dai circuiti illustrati), né i più recenti Carattoni o Ramanzini potevano permettersi¹⁰⁷. Eppure pressoché nullo è stato l'interesse degli storici del libro per questo protagonista locale sul quale lo stesso Morazzoni dimostra una conoscenza tanto imprecisa quanto confusa. Di lui scrive infatti:

[...] Marco Moroni a Verona stampa con molta eleganza e ha a sua disposizione decoratori che certo avrebbero fatto fortuna anche a Venezia: sono Francesco Zugnio (*sic*), Ruggero Ruggeri, Matteo Brida, Daniele Bertoli amanti dei putti e di nudi femminili non privi di grazia. La gentilezza del frontespizio *Della coltivazione de' Monti*, [...]; il ritratto dell'Arciduca Ferdinando inciso alla maniera del Pitteri aumenta il pregio del grazioso volume che vide la luce nel 1788. Accanto all'elegante volume dell'abate Lorenzi si deve pure collocare il graziosissimo volumetto di Zaccaria Betti, *Il baco da seta*, nel quale ogni canto è illeggiadrito da una testata e da un finale col tema obbligato del baco da seta felicemente svolto per opera del Cunego [...]; il poemetto didascalico si raccomanda pure per il magnifico ritratto dell'autore inciso da Gerolamo Carattoni su disegno del fine miniatore Saverio Dalla Rosa, che per altro in questa opericciola dimostra un vigore da forte ritrattista¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Sulla questione del "Patto delle cartiere di S. Martino, Ferrazze e Ponton" si vedano A. Avena, *Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei cartai in Verona*, cit., pp. 38-41; F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 49-56 (con puntuali riferimenti d'archivio) e pp. 200-203.

¹⁰⁶ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 203-204 (con riferimenti d'archivio); se è vero che tra il 1744 e il 1752 Marco rivestì alte cariche di rappresentanza in seno all'Arte (Ragioniere, Contraditore, confratello della Banca), è altrettanto vero che a partire dal '46 la condotta del Patto delle Cartiere era passata ad altri membri della corporazione forse a causa dell'instabilità familiare seguita alla morte di Ventura (ancorabile dunque, pur in assenza di documenti certi, alla prima metà del quinto decennio). Solo nel 1763 Marco riuscirà ad ottenere nuovamente il controllo dell'area di San Martino.

¹⁰⁷ Dei tre torchi totali, Moroni dichiara che uno solo veniva impiegato tutto l'anno "trà lavorieri accidentali e qualche libro che stampo ad uso di commercio", mentre quello da rami serviva per "adornamento de libri"; ASVe, *Riformatori*, f. 34 ripreso da F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 204. La studiosa sostiene che tale capitale di macchinari rendesse il Moroni proprietario della maggiore tipografia della città.

¹⁰⁸ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., pp. 172-173.

È evidente che nel primo caso (quando cita Zugno, Ruggeri, Brida e Bertoli) egli scambia Moroni con Tumermani; sbaglia poi la data del poema del Lorenzi, uscito nel 1778 (non nel 1788) e sembra inoltre ignorare che la prima edizione de *Il baco da seta* (corredato di rami disegnati dal Lorenzi per il bulino del Cunego) sia uscita nel 1756 per i torchi di Antonio Andreoni; infine, include nel volume una tavola con ritratto del Betti, approntato invece da Dalla Rosa e Carattoni per l'*Elogio* dedicatogli *post-mortem* da Benedetto del Bene (Parma, Stamperia reale, 1790). Beninteso, il filone didascalico costituirà un genere particolarmente interessante cui si dedicherà un capitolo a parte, non solo perché rappresenta una novità rispetto alla produzione precedente, ma anche perché il più delle volte prevede un accompagnamento calcografico fatto di testate, iniziali e *culs de lampe*. Tra le proposte moroniane, all'insegna dell'aquila con ramoscello d'ulivo, si citano ad esempio: la *Seconda edizione con Aggiunte de Il Baco da Seta* (1765), *L'uccellagione* del Tirabosco (1775) e *Della coltivazione de' monti* dell'abate Lorenzi (1778). La forza della bottega sta però nella grande versatilità con cui si riesce a dare veste tipografica a contributi letterari anche molto diversi tra di loro, unendo un'apprezzabile cura estetica a un sostenuto ritmo di stampa. Oltre ai testi teatrali – di cui si è discusso al capitolo 2.2.3.1 – non mancano pubblicazioni di carattere religioso-devozionale o filosofico-scientifico (si vedano i numerosi titoli del Wolff), componimenti d'occasione, traduzioni antiche e moderne, nonché probabili – quanto problematiche – stampe alla macchia¹⁰⁹.

La presenza di Marco accompagna l'impresa sulla via Nuova “alla Campana” (corrispondente all'attuale omonima farmacia in Via Mazzini) fino al 1778, anno in cui morì, vittima dello stesso infausto destino del suo predecessore Andreoni. Dal '59 al '78 le note tipografiche abbinate alla marca con aquila recitano formule eterogenee: “Nella Stamperia di Marco Moroni”, “Nella Stamperia Moroni”, “per” o “presso Marco Moroni”, “*ex typographia Marci Moroni*”, “*typis Marci Moroni*”, “*excudebat Marcus Moroni*”. Entro tale intervallo di tempo non sembra di poter scorgere periodi di crisi tali d'aver diminuito i *placet* annuali e le relative pubblicazioni; da fonti documentarie emerge tuttavia che nel 1773 la corporazione fece causa contro di lui perché “collo studio artificioso” aveva tentato di “sottrarsi dalla contribuzione rispettiva delle gravezze dell'Arte mediante la descrizione di sua persona nella scuola de' Bombardieri”¹¹⁰ che godeva di speciali esenzioni tributarie¹¹¹. Nello stesso periodo, a causa del subentro di altri mallevadori del patto, anche l'attività di cartaio conobbe qualche intoppo

¹⁰⁹ Ci si riferisce in particolare alla complessa pubblicazione delle *Opere* del Sarpi (per Jacopo Mulleri in Helmstat) su cui si tornerà oltre. Va rilevato inoltre che nel 1764 lo Studio dei Riformatori di Padova rilasciò il permesso di stampare alla macchia anche il *Decamerone* di Boccaccio, messo all'indice dalla Chiesa. Secondo la documentazione d'archivio (ASVe, *Riformatori*, f. 336) la falsa data sarebbe dovuta essere Firenze; non è stato tuttavia possibile rintracciare il testo in questione. Assai dubbia è l'identificazione con i cinque volumi de *Il Decamerone di M. Gio. Boccaccio* [s. l., s. n. t., s. d. ma ascrivibile secondo Bacchi della Lega alla stamperia Bastianelli di Firenze] conservati presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (coll.: Boccaccio H. 23.1-5). Si veda anche A. Bacchi della Lega, *Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccacci latine, volgari, tradotte e trasformate*, Bologna, 1875, p. 53.

¹¹⁰ ASVr, *Arte Cartai*, regg. 1 e 2 ripreso in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 204-205.

¹¹¹ V. Chilesse, *Le corporazioni veronesi tra XV e XVIII secolo*, Milano, 2012, p. 131.

burocratico; il nostro tentò di aggirare la questione ricorrendo al sistema del prestanome, che degenerò però in una lunga vertenza con la stessa Arte, terminata in concomitanza con la morte di Marco, nel '78¹¹². Nonostante tali intoppi, Moroni costruì di fatto una sorta di “azienda verticale” in grado di provvedere a ogni aspetto legato alla stampa: dall’approvvigionamento della carta alla composizione tipografica, dall’impressione calcografica al commercio del libro finito.

Se è vero che la spinta iniziale va ricondotta soprattutto a Marco, figlio di Ventura, bisogna d’altro canto ammettere che le vicissitudini dell’officina – nel frattempo ampliatasi con due librerie “succursali” in contrada S. Matteo¹¹³ – continuarono ben oltre il 1778. Le pubblicazioni infatti non subirono interruzioni, garantendo al mercato interno una decina circa di titoli annuali, grazie agli *Haeredes Marci Moroni*, purtroppo ancora privi di una fisionomia biografica precisa. Si tratta probabilmente di ex garzoni o allievi di bottega oramai autonomi, esterni alla famiglia, dal momento che della discendenza diretta di Marco, sposato a Giulitta (o Giuditta) Bugna, si sono perse quasi totalmente le tracce¹¹⁴. Spettò appunto a tali eredi avanzare nel 1785 la proposta – poi accettata – di riassumere la gestione degli impianti lungo il corso del Fibbio da Montorio a Ferrazze, mantenuta in compresenza dei fratelli Lonardi fino al 1822¹¹⁵. Non si dimentichi inoltre che, dopo aver seguito attivamente i dibattiti di cronaca sulle pagine de “L’Amico degli Uomini” promosso dal Merlo, gli abili imprenditori moroniani diedero vita al “Foglio Lombardo privilegiato”, ovvero il secondo periodico cittadino, edito nel 1799-1800 e difensore – almeno inizialmente – della *pars* austriaca¹¹⁶. Da un resoconto del 13 agosto 1803 emerge come l’andamento degli affari fosse tale da permettere addirittura quattro operatori “stabili”, a fronte dei soli “due homeni” del Ramanzini o del “due homeni stabili, due sei mesi dell’anno” degli eredi Merlo (la stamperia Carattoni viene invece indicata come chiusa) (**fig. 631**)¹¹⁷. Nel corso del nono decennio è inoltre attestato un intenso scambio di libri con il mercante padovano Carlo Scapin¹¹⁸.

¹¹² F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 205.

¹¹³ ASVr, *Antichi Estimi Provvisori*, Arti, f. 862, ripreso in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 205.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 206. Secondo la Errico i due ebbero un figlio, Marco, del quale si sa solo che sposò una non meglio identificata Chiara Stella, nata nel 1780.

¹¹⁵ Il legame dei Lonardi con i Moroni sembra confermato anche dal fatto che dal 1792 proprio a Pietro Lonardi vengono riferiti i resoconti contributivi degli eredi Moroni. Si veda anche F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 209.

¹¹⁶ Il periodico sorse in epoca di dominazione austriaca, ma divenne poi filo-francese cambiando il titolo prima in “Mercurio Italiano” e poi in “Mercurio politico letterario” dal 1801. D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., p. 213.

¹¹⁷ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 10.

¹¹⁸ BCVR, *Carteggi Autografi Scolari*, b. 268, lettere a C. Scapin del 6 marzo 1787 e del 7 aprile 1789. In particolare, nella lettera del 6 marzo leggiamo: “Signore, privi da gran tempo di cortesie vostre, serve la presente per commentarne li qui appiedi descrittivi. Di quelli tutti, che attualmente aver potete, ci avvanzerete il suo prezzo, soggiungendoci anche, se ce li concederete a cambio de’ nostri da noi stampati, o pure se per contanti e qual ribasso ci praterete per dirvene poi in seguito l’occorrente, nel mentre [...] vi b(acio) l(e) m(ani).”

Si è forse spesso posta troppa enfasi sul carattere quantitativo della produzione dei Moroni, tralasciando gli aspetti legati alla bontà materiale – se non letteraria – della proposta tipografica e dando dunque quasi per scontato che i due parametri (qualità e quantità) intrattenessero un rapporto inversamente proporzionale¹¹⁹. Al contrario, tra il cospicuo elenco di titoli (circa trecentocinquanta, dal '59 al '97) sembra di poter scorgere anche apprezzabili risultati artistici, come nel caso delle *Notizie di Sant'Onofrio* (s.d.; cfr. **fig. 694**), de *Il Giulio Sabino* (1760; **figg. 510-512**), delle *Stanze per la solennità di Filippo Neri* (1760; cfr. **fig. 668**), dei *Numerorum Libri IV* (1762; cfr. **figg. 771-773**), de *I treni di Geremia* (1762; cfr. **figg. 669-671**), de *La pace di Mercurio* (1765; **fig. 632**), dell'*Orazione in morte di Eugenio Francesco* (1767; **fig. 633**), del *Telane ed Ermelinda* (1769; **figg. 525-530**), de *I Longobardi* (1769; **figg. 522-524**), delle *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli* e dell'*Orazione in morte di Giambettino Cignaroli* (entrambe del 1771; **figg. 634-635**), de *L'Uccellagione* (1775; **figg. 887-892**) ... ove si alternano i contributi dei pittori Francesco Lorenzi, Giorgio Anselmi, Saverio Dalla Rosa e degli incisori Domenico Cunego, Antonio Baratti, Domenico Lorenzi, Marco Pitteri, Cristoforo Dall'Acqua.

Il buon rendimento, garantito soprattutto dalla direzione di Marco, andava ovviamente a cozzare con le due principali concorrenti *in loco*, ovvero le tipografie Ramanzini e Carattoni cui s'andò aggiungendo, dal 1795 (per un breve periodo), la stamperia Giuliani.

Sul primo, operativo dal 1728, si è già discusso nel precedente capitolo; nella seconda metà del secolo i Ramanzini sembrarono specializzarsi in due filoni distinti: pur non trascurando

Abatuis Jo: Aless. *La Cunta delli Cunti*
 Adimari Lodovico, *Le Satire*
 Bellini Lorenzo, *La Bachereide colla cicala*
 Bruni Domenico, *La difesa delle donne*
 Dalla Casa Gio:, *Rime e Prose*
 Colato, *Elena Rapita*
 Dolce Lodovico, *Amorosi ragionamenti*
 Manfredi Lelio, *Carcer d'Amore*
 Merzini, Bened.º, *Rime e Satire*
 Passi Gius., *I Doneschi Diffetti* – 1618
L'Amour amant, Nouvelle galante
Le commerce galant, ou lettres ten duel et galantes
Le Courier d'Amour

L'ecole des mais Jalout di Marco Moroni
L'Amour en campagne, ou les coeurs bombardés
 Milleran, René, *Lettres famel.s et Galantes*
Istoria Romana del Rollin vol. 18
Lettera Iª e 2ª del Tartarotti
Dizionario Art. del Mennette
Dictionarius Sacr. Rit. del Colti
Filosofia dell'Eloquenza, opera del Sig.r Avvocato
 Francesco Ant.o Castone
Della Tolleranza, opera del Tamburini
Eloquenza sacra del Gilberti (sic)
Poesie del Zacchinolli
Satyra 16 L. Sectani in Philodemum.

Presso la Biblioteca Marciana di Venezia (coll. 7 D 288-289) sono conservati alcuni cataloghi a stampa dello Scapin (*Catalogo de' libri italiani che si trovano vendibili presso Carlo Scapin al Lion d'oro*, agli anni 1783, 1793). Del Moroni il padovano per certo vendeva le *Memorie intorno la ruca de' meli* (1760) del Betti, *I treni di Geremia* del Manzoni (1762), *Il Baco da seta* (1765, II ed.), la *Spiegazione teologica [...] sopra la celebrazione delle feste* (1768), la *Dissertazione istorica intorno allo innesto del vajuolo* (1769), *Le vite di Plutarco volgarizzate da Girolamo Pompei* (5 voll., 1772-1773), *Il Davidde o sia Il secolo della santa nazione* (1772), il *Flavio Giuseppe* (1779), la *Dissertazione sopra una cieca nata guarita* (1781), *L'arte della tintura delle lane* di Hellot (1791) e *Sul governo delle arti* del Marogna (1792). Si veda *Catalogo*, cit. 1793, *passim*.

¹¹⁹ Si veda in merito il giudizio del Giuliani in *Della tipografia veronese*, cit., p. 124: "Nell'anno medesimo che cessava l'Andreoni, credo nella stessa Officina, in Via Nuova, prese a darle vita in suo proprio nome Marco Moroni. [...] Di gran lunga inferiore in merito, per bellezza di tipi e di carta, agli altri Tipografi del suo tempo, intraprese tuttavia grandi pubblicazioni". Sulla base delle fedi dei Riformatori recuperabili dalle carte d'archivio (ASVe, *Riformatori*, regg. 341-343), Franca Maria Errico stima che negli anni compresi tra il 1759 e il 1790 questi abbiano rilasciato alla stamperia in questione cento trentuno licenze (media annuale di cinque l'anno, con picchi massimi di nove durante la gestione di Marco). Tuttavia, analizzando da vicino la mole dei testi effettivamente congedati, si contano ben trecento unità, se si considera come *terminus* il 1790, o addirittura trecento cinquanta se si estende il periodo al 1797. Il motivo è presto detto: non per tutti era richiesto il *placet* dei Riformatori (si pensi al genere gratulatorio) e non di tutti si è conservato nel tempo.

i generi di consumo regolare e continuo (dissertazioni su tematiche religiose, raccolte gratulatorie...), essi concentrarono le proprie risorse sulla librettistica teatrale – per lo più priva di illustrazioni – che comportava di fatto poche spese (sostenute dall’impresario di turno) e buon rientro di immagine, e sulla produzione scientifica, alimentata in città dalla prestigiosa Accademia del Lorgna. A Dionigi venne infatti affidata la stampa dei primi sette volumi delle *Memorie di matematica e fisica della Società italiana*, pubblicati tra il 1782 e il 1794¹²⁰; a questi si unisce un fitto sottobosco di contributi “singoli” di carattere geografico, astronomico, matematico e medico. Nel negozio di S. Tomìo si trovavano inoltre diversi *Almanacchi* ad uso popolare (anni 1787-1801; 1790; 1793, 1796-1797; 1805-1806) e, al contempo, testi provenienti dal già citato Carlo Scapin come, ad esempio, la dissertazione *Del commercio de’ romani dalla prima guerra punica a Costantino* di Francesco Mengotti (Padova, Stamperia del Seminario, 1787)¹²¹. Benché alla fine del settimo decennio dichiarasse di possedere un solo torchio da rami e di non farne uso¹²², le opere da lui impresse si caratterizzano per una correttezza compositiva

¹²⁰ L’intera collana consta di venticinque volumi, stampati nel tempo da diversi tipografi e in due distinte città, Verona e Modena (ove il Collegio degli ingegneri si era trasferito dal ’97). I primi sette volumi spettano dunque a Dionigi Ramanzini, mentre i volumi VIII-XIII (1799-1807) vengono congedati e dalla Società Tipografica di Modena, il volume XIV dalla Tipografia Gambaretti di Verona (1809), XV-XVII (1811-1816) dalla Tipografia Luigi Mainardi, sempre a Verona e i restanti XVIII-XXV (1820-1852) nuovamente a Modena, tra la Società Tipografica e la Tipografia Camerale.

¹²¹ Il rapporto professionale tra i due è attestato solamente da una lettera del febbraio 1789 con cui il veronese chiedeva l’invio del citato volume (BCVr, *Carteggi, Autogr. Scolari*, b. 270). D’altro canto, nei cataloghi Scapin precedentemente menzionati sono citati anche alcuni testi del Ramanzini – come l’*Arriano* e l’*Appiano Alessandrino* del 1730, *Della novella poesia* del Becelli (1732), l’*Erodoto Alicarnasseo* del 1733, *Ditte Candiotto e Darete Frigio* del ’34, il *Tucidide* del ’35, il *Senofonte* del ’36, l’*Arte dell’educare i fanciulli* del Locke (1736), il *De officiis libri tres* di Cicerone (1737), il *Dionisio Alicarnasseo* del ’38, *Se oggidi’ scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo* (1737), *Trattato nuovo della divisione degli ingegni e studj secondo la vita attiva, e contemplativa* del Becelli (1738), *Il Gonnella* (1739), *Della sifilide* del Fracastoro (1739), il *Polibio* del ’41, *Le vite* del Plutarco (1744), la *Nuova difesa dell’antica misura della forze motrici* (1746), *Del calcolo balistico* (1748) e *Fascetto di pratiche matematiche* (1754) del Marzagaglia, l’*Anti-Lucrezio* (1752), la *Spiegazione letterale, storica, e dogmatica* del Le Brun (4 voll., 1752), l’*Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei* (1755), *Dei vescovi e governatori di Verona* del Biancolini (1757), la *Lettera intorno l’inondazione di Verona* (1757) – a riprova che lo scambio doveva essere bilaterale. Si veda *Catalogo de’ libri italiani che si trovano vendibili presso Carlo Scapin al Leon d’Oro*, Padova, 1793. A questi s’aggiungano le *Note overo Memorie del museo del conte Lodovico Moscardo* (A. Rossi, 1672), il *Panegirico della cicala* (G.B. Merlo, 1673), *Li Discorsi accademici* (G.B. Merlo, 1674), la *Ricreazione pittorica* del Lanceni (P.A. Berno, 1720), *Il metodo di santo Agostino negli studi* (P. A. Berno, 1724), l’*Istoria Diplomatica* (G. A. Tumermani, 1727), il *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei* (G. A. Tumermani, 1730), *La macchina umana* del Canneti (P.A. Berno, 1732), *Della Risurrezione dei morti* di Atenagora (A. Targa, 1735), *La Filosofia morale* del Muratori (A. Targa, 1737), le *Memorie del General Maffei* (J. Vallarsi, 1737), l’*Istruzione per li confessori* (P.A. Berno, 1739), *Il Paradiso Perduto* (G. A. Tumermani, 1742), le *Orazioni di m. Alberto Lollio* (J. Vallarsi, 1742), l’*Idea del cancelliere* del Parma (P.A. Berno, 1745), *Della formazione de’ fulmini* (G. A. Tumermani, 1747), *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei* (Tipografia del Seminario, 1748), le *Notizie storiche* del Biancolini (9 voll., A. Scolari, 1749-1771), la *Divina Commedia* (P.A. Berno, 1749) *La bella mano* di Giusto de’ Conti (G.A. Tumermani, 1750 e 1753), la *Conferenza del signor Le Brun* (A. Carattoni, 1751), il *Trattato di medicina preservativa* del Gianella (Tipografia del seminario, 1752), la *Conferma della falsità di tre documenti [...] a favore del Capitolo di Verona* (A. Carattoni, 1754), la *Storia de’ sacramenti* del Chardon (3 voll., G.B. Saracco, 1754-1755), il *Medo* del Rosa Morando (A. Andreoni, 1755), le *Due orazioni di S. Gregorio Nazianzeno* volgarizzate dal Bevilacqua (A. Andreoni, 1755), la *Lirica parafrasi de’ cantici di Salomone* del Bravi (A. Andreoni, 1756), le *Notizie intorno a S. Metrone* (A. Carattoni, 1756), *Dell’importanza, e del modo d’istruir le levatrici* (Carattoni, 1763), *Il ritmo dell’anonimo pipiniano volgarizzato* (eredi Carattoni, 1773), le *Dissertazioni* del Lugiato (eredi Carattoni, 1775), *Dell’origine e dei progressi della zecca* (eredi Carattoni, 1776), le *Composizioni liriche* del Lisca (eredi Carattoni, 1789).

¹²² ASVr, *Riformatori*, f. 34, nota dei torchi da stampa e dei rami presenti in Verona in data 7 aprile 1767: “Dionisio Ramanzini Stampatore in Verona ha due torchi da stampa, uno de quali vâ stampando qualche libercolo, per il suo

di base. La cura nella gestione del laboratorio tipografico (i cui mezzi appaiono di gran lunga ridotti rispetto al collega Moroni) si riscontra anche dall'interessante libello edito nell'84 con la *Mostre de' caratteri nuovi che si ritrovano nella stamperia di Dionigi Ramanzini*, a testimonianza di un costante apprezzabile aggiornamento dei *font* utilizzati che tenga conto, ovviamente, del loro peso estetico oltre che funzionale¹²³. Dopo la morte del titolare, nel 1785, l'attività continua con il figlio Ignazio Giuseppe che però sceglie di non sostituire il proprio nome a quello del padre e di mantenere così, anche dopo l'85, la dicitura "per Dionigi Ramanzini"¹²⁴. Come notava Daniela Brunelli nel suo *excursus* sugli stampatori veronesi a cavaliere tra Settecento e Ottocento, dal 1796 al 1799 i torchi di S. Tomìo licenziarono una serie di opuscoli di attualità (come i *Discorsi pronunciati nella sala di istruzione pubblica di Verona*, le *Riflessioni teologiche sopra il giuramento civico e sopra la vendita dei beni ecclesiastici* o ancora il *Rapporto degli avvenimenti accaduti in Verona il giorno 28 germile e seguenti...*) ove spesso, sul retro del frontespizio, campeggia il moto: "L'istruzione del Popolo è la rovina dei tiranni"¹²⁵.

È però soprattutto nei confronti dei Carattoni che si gioca la partita editoriale (e imprenditoriale) di Marco Moroni ed eredi. Come si è detto, nel 1752 Agostino Carattoni, già fedele collaboratore "esterno" della Tipografia episcopale, ne rileva *in toto* la gestione a condizioni economiche assai vantaggiose, continuando negli anni a sfruttare l'autorevole titolo di "Stampator Vescovile". Dalla fine del sesto decennio – più o meno cioè lo stesso periodo in cui Marco subentrava ad Andreoni – l'attività del Carattoni conosce un'indiscussa impennata produttiva, orientata principalmente a tematiche religiose e devozionali, poco partecipi delle scosse rivoluzionarie. La fortuna dell'azienda è confermata dalla duplice dislocazione: oltre al negozio di San Marco egli disponeva infatti di una libreria in corso S. Anastasia, anch'essa ceduta dal Bragadin¹²⁶. Il capostipite Agostino accompagna la stamperia fino al 1764, sancendo una prima florida fase operativa durante la quale vedono la luce testi pregevoli da un punto di vista compositivo; si pensi ai quattro volumi muselliani dei *Numismata* (1751-60;) o alle *Antiquitatis Reliquiae* (1756; cfr. **figg. 137-162**), al *Quum illustrissimus et reverendissimus D.D.*

Negozio, e l'altro se ne serve, venendo da stampar sonetti. Ha un Torchio da stampar Rami, ma non ne fa niun uso, perché non le viene in tal genere da lavorare".

¹²³ Nel testo in questione si presentano i caratteri "Silvio", "Filosofia", "Lettura", "Garamoncino" e "Sopracanoncino".

¹²⁴ Dionigi Francesco Luigi risulta essere peraltro il nome del figlio di Ignazio Giuseppe, nato nel 1782 e affiancato al limitare del secolo all'attività di famiglia. Si veda la ricostruzione di F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 176 (con riferimenti d'archivio); D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 200-205, p. 201: "Assieme alla bottega ed al nome Dionisio eredita dal padre anche una certa mentalità, per così dire, "illuminata". Fra gli stampatori del periodo [...] mi è parso di cogliere nell'attività editoriale dei Ramanzini, soprattutto in quella del "figlio" Dionisio, una discreta attenzione per le nuove tematiche provenienti d'oltralpe, nonché una palesata volontà di schierarsi dalla parte dei francesi. Il giovane Dionisio Ramanzini, iscritto alla Società patriottica e di questa stampatore ufficiale, dovette essere, insomma, un appassionato "giacobino"."

¹²⁵ D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 201-202. Alle note tipografiche spesso accompagna la datazione rivoluzionaria, definendosi "Stampatore della Società patriottica". Cfr. anche M. Girardi in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 256-257, cat. nn. 51-52.

¹²⁶ ASVr, *Antichi Estimati Provvisori*, Arti, f. 863; *Elenchi Artigiani*, f. 889, ripresi in F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 186.

Joannes Bragadenus (1755; cfr. **figg. 600-602**), alle *Memorie della Madonna del Popolo* (1756; cfr. **figg. 687-688**), a *La coltivazione del riso* dello Spolverini (1758; cfr. **figg. 857-873**), al *Di San Prospero Aquitano* (1764; cfr. **figg. 708-709**) o, ancora, a *Il Medo* di Rosa Morando (1765; cfr. **figg. 513-515**). Alla base del processo tipografico vi era, anche in questo caso, una sorta di controllo diretto su alcune cartiere dell'est veronese (quelle di Ponton, nello specifico)¹²⁷; il che, se da un lato garantiva una fonte di guadagno aggiuntiva legata alle vendite di stracci, dall'altro presupponeva un sensibile abbattimento dei costi iniziali. In virtù di ciò, Carattoni e Moroni rappresentarono per un trentennio circa i due "pilastri" portanti della corporazione, spesso in concorrenza tra di loro.

Dopo la morte di Agostino, ancorabile tra il 1763 e il 1764¹²⁸, la stamperia da lui fondata conobbe un decremento produttivo; fatta eccezione per un unico testo uscito nel '64, i torchi riprenderanno a battere solo dal 1765, "per l'erede di Agostino Carattoni"¹²⁹. Tale breve periodo di sospensione, legato a una necessaria riorganizzazione interna, venne sfruttato dal Moroni per "staccare" definitivamente il collega rivale in quanto a entrate (e relative dadie versate)¹³⁰. Sull'identità dell'erede di Agostino non sembrano esserci dubbi: si tratta del primogenito Domenico. Il suo nome però compare esplicitamente solo a partire dal 1776 (per *L'Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte*) ma sempre comunque alternato alla formula generica e anonima, talvolta peraltro declinata al plurale. Benché Domenico fosse infatti il successore designato – registrato all'Arte fino al 1784¹³¹ – egli condivise per alcuni anni la conduzione dell'impresa con i fratelli Giuseppe, Agostino, Girolamo

¹²⁷ *Ibidem*: "Egli aveva saputo gestire così abilmente tali risorse aziendali e incrementarne con rapidità le entrate, da vedere registrata, già nel '56, una dadia di ben centosessanta troni a suo carico, che con i centocinquanta di Marco Moroni, molto staccati dagli altri confratelli, segnarono per la corporazione l'avvio di un nuovo lungo periodo dominato dalle due famiglie. Le loro ditte monopolizzarono le vendite di stracci nel territorio veronese per circa cinquant'anni, dal 1751 al 1788: quasi tutti i giorni venivano dispensati dei mandati per poter comprare stracci presso le loro botteghe e i clienti provenivano dai luoghi più diversi". Per una distribuzione topografica della clientela Moroni e Carattoni si veda *ivi*, p. 187. Si veda anche D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 205-209.

¹²⁸ La data di morte non ha ad oggi avvalli documentari, ma si può supporre dalle indicazioni tipografiche dei testi congedati dall'officina. Nel 1764 si colloca infatti l'ultima dicitura "per Agostino Carattoni stampator vescovile" (nell'opera *Di san Prospero Aquitano [...] Il poema degl'ingrati ovvero Semipelagiani recato in versi italiani sciolti dal reverendiss. padre don Francesco Maria Ricci romano*), dopodiché, a partire dal '65, si trova ripetuta la formula "per l'Erede di Agostino Carattoni stampator vescovile" o "*apud haeredem Augustini Carattoni typographum Seminarii*". L'Arte dei Cartai conferma il dato, visto che la convocazione del 19 agosto 1764 reca il solo nome Domenico. ASVr, *Arte Cartai*, reg. 1 (si fa notare come il nome di Domenico sia stato aggiunto dallo scrivano al posto di un generico "eredi Carattoni" apposto inizialmente). Domenico si firmerà quale confratello per un ventennio fino al 1784.

¹²⁹ Nella nota del 6 aprile 1767, indirizzata ai Riformatori dello Studio patavino, l'"erede di Agostino Carattoni" dichiara di possedere "tre Torchi, ma uno di solo uso per le occorrenze della Cancellaria Episcopale e d'altre picciole composiz. giornaliera".

¹³⁰ Sulla situazione finanziaria delle due famiglie si veda F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 189. La storica rileva come dagli anni '60 il dislivello fosse particolarmente evidente, tanto che nel 1777 anche il cartai Paolo Focler dichiarava un guadagno maggiore rispetto ai Carattoni. Cfr. ASVr, *Arte Cartai*, regg. 4, 5 e 7.

¹³¹ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 190. Nel 1781 venne addirittura nominato perito, assieme a Ignazio Ramanzini, "per dar prove a chiunque applicasse di aprir bottega di stampatore o libraro", ovvero per la valutazione dell'esame di ammissione alla corporazione. ASVr, *Arte Cartai*, regg. 1, 2, 4 ripresi in *ivi*, pp. 190-191.

e Francesco (questi ultimi più defilati nella gestione organizzativa)¹³². Già responsabili della cancelleria episcopale secondo l'*iter* paterno, dal 1770 il *team* così composto beneficiò inoltre della nomina a stampatori camerali, scalzando la storica dinastia dei Merlo, che aveva visto perdere in quello stesso periodo due dei suoi membri: Giovan Battista e Filippo. L'incarico, inizialmente quinquennale (1776-1781), venne prorogato a più riprese con contratti decennali e mantenuto stabilmente fino al 1799¹³³. Con ogni probabilità spettò proprio a Domenico il ruolo di coordinatore, dato che il suo nome risulta censito all'anagrafe come cartai, libraio e stampatore nonché titolare dei due esercizi nella contrada di S. Marco, affiancato ufficialmente da Giuseppe, "stampador e cartar", solo a partire dal 1789¹³⁴. Girolamo uscì invece dalle dinamiche gestionali quasi subito: dopo aver lavorato in qualità di agente commerciale a Venezia, alla fine dell'ottavo decennio si trasferì a Roma, smarcandosi dai propri "soci in affari" con una parte del denaro "di ragione comune"; il che generò non pochi contrasti, soprattutto con Domenico¹³⁵. Del resto, gli interessi professionali di Girolamo erano di natura artistica piuttosto che tipografica; a Verona egli apprese i rudimenti del disegno da Giambattista Buratto, come riporta Zannandreis, e si cimentò in qualche modesta prova incisoria (edita curiosamente da Ramanzini e da Moroni) salvo poi decidere di coltivare tale pratica nella capitale sotto l'egida del più esperto Domenico Cunego¹³⁶. Qui entrerà in contatto con una fitta rete editoriale lavorando per molteplici botteghe (i Fulgoni, i Lazzarini, i Monaldini, i Montagnani, i Pagliarini, i Puccinelli, la Tipografia di Propaganda Fide e l'Officina Salomoniana) e con diversi pittori e disegnatori¹³⁷. Anche quando si troverà a firmare un'incisione per un testo veronese, la *Synodus Diocesana* del Morosini (Carattoni, 1783; cfr. **fig. 753**), collaborando peraltro con il fratello

¹³² Le vicissitudini dei Carattoni, scandite da scomode omonimie, meriterebbero ulteriori approfondimenti d'archivio, dal momento che lacunosi appaiono i risultati di Franca Maria Errico e Daniela Brunelli, per certi versi contrastanti con quelli documentati dallo studioso polacco Szymanski relativamente all'incisore Girolamo. Si rimanda a S. Szymanski (a cura di), *Girolamo Carattoni incisore (Riva di Trento 1749 – Roma 1809?)*, Trento, 1980 e al profilo biografico a lui dedicato in appendice.

¹³³ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 1; F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., pp. 191-192. Fu forse proprio in virtù del legame con la curia vescovile che la casa dei Carattoni meno si espose a riflessioni contemporanee, manifestando una visione moderata e democratica, fatta eccezione per la pubblicazione tra il 1791 e il 1793 di alcuni opuscoli scritti dal fiorentino Girolamo Bocalosi, massone e propagatore delle idee del Rousseau, per questo processato ed espulso da Verona. Sulla questione si veda D. Brunelli *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 206-209 (e riferimenti in nota).

¹³⁴ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 193.

¹³⁵ ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760: "Il titolo della Camerale Stamperia in nome di Domenico e Girolamo fratelli Carattoni ebbe la sua esistenza per anni cinque, dal 1776 fin al 1781, a utile e danno di comune fraterna [...] Girolamo Carattoni amministratore in Venezia delli Negozi di fraterna, si accasò a Roma fin dall'anno 1776 appropriandosi il dinaro di ragione comune [...]". La data del trasferimento di Girolamo a Roma lascia aperte tuttavia alcune questioni, come ad esempio la comparsa dello stesso Girolamo, accanto a Domenico, nella sottoscrizione di qualche pubblicazione veronese di epoca successiva (per altro di basso rilievo). Si tratta, nello specifico, dei *Capitoli del consorzio general colognese approvati con decreto dall'eccellentissimo senato* (1777), del *Proclama per il quieto e pacifico vivere per la città e provincia veronese* (1779) e dei *Capitoli del Consorzio colognese per nuovo metodo, e disciplina, formati dall'illustrissimo [...] sig. Francesco Donado Capitano V. Podestà di Verona, [...] in esecuzione del decreto dell'ecc.mo Senato 18 settembre scorso [...]* (1780). Tali date sembrano del resto collimare con le prime testimonianze incisorie riscontrate dalla scrivente nell'Urbe, non antecedenti al 1782 (il primo volume de *Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista Visconti* e il *Picturae antiquissimi Virgiliani codicis bibliothecae Vaticanae* del Bartoli).

¹³⁶ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 494-495. Per un profilo biografico si veda l'appendice del presente lavoro, *ad vocem*.

¹³⁷ Si veda il profilo dedicato in appendice.

Francesco, egli non esiterà ad apporre il locativo “*Romae*” accanto alla propria firma, confermando dunque la dinamica di un apporto a distanza. Non risulta attestato un suo rientro nella città atesina; i rapporti con la famiglia saranno destinati però a riaprirsi dopo la morte, occorsa il 7 giugno 1809¹³⁸. In quel torno d’anni i Carattoni risultavano ancora cartai, librai, stampatori e proprietari di un’attività benché questa “*fosse chiusa e non si lavorasse*”¹³⁹. La vedova di Girolamo decise comunque di far valere le spettanze dei due figli Giovanni e Antonio, rivolgendosi direttamente al vicario del vescovo di Verona (cui invia una procura per poter agire al loro posto) in nome del passato impegno del marito come stampatore vescovile e facendo in modo che ambo i giovani, ancora minorenni, si trasferissero in riva all’Adige presso la famiglia paterna¹⁴⁰. A opporsi fermamente fu anzitutto Domenico il quale, per via epistolare, cercò a più riprese di dissuadere la donna, consigliandole piuttosto “di giovare ai propri figli con far sì, giaché sono instradati in una professione, che in quella si perfezionino per cogliere pronto guadagno”, tanto più che “le attuali circostanze restringon costì l’utile industria”¹⁴¹ e le disponibilità economico-finanziarie della famiglia – un tempo così floride – non sarebbero state ora adeguate al mantenimento dei nipoti romani. Nel dibattito s’inserì anche un altro fratello, Carlo Antonio, verosimilmente non impegnato nella bottega tipografica, già in cattivi rapporti con Domenico e preoccupato per la sorte della cognata¹⁴². Non è dato sapere come si concluse la questione; certo è però che il primogenito Giovanni seguì le orme paterne, diventando egli stesso incisore e lavorando per lo più in area milanese. È dunque molto probabile – come raccolta

¹³⁸ ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760.

¹³⁹ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 10 (**fig. 631**). Alla voce Carattoni si legge infatti: “Stamperia è chiusa e non si lavora”.

¹⁴⁰ ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760.

¹⁴¹ *Ibidem*, lettera del 12 giugno 1809 di D. Carattoni a O. Rosi: “Signora Cognata Riverentissima, m’ha contristato la notizia, in due lettere, partecipatami da lei Signora Cognata della morte di mio fratello Girolamo, suo consorte. Lei come madre amorosa è in dovere di giovare ai propri figliuoli con fa sì, giaché sono instradati in una professione, che in quella si perfezionino per cogliere pronto guadagno, mentre applicandosi ad altre più tempo ci vorrebbe ad approfittarne. Se le attuali circostanze restringono costì l’utile l’industria, lo stesso è anche in queste contrade, ed io se voglio sostenermi onorevolmente, benché non lontano dall’età settuagenaria, son costretto faticare nel mio mestiere. Abbandoni il pensiero di inoltrare i figli a questa parte, perché non assumerei alcun impegno. In ciò che potrò farli del bene, mi presterò con buon animo, ma in misura limitata alle ristrettezze mie; un di lei ceno confacente mi determinerà. Saluto cordialmente la signora cognata e nipoti”. La Errico stima come nel conto attivo vi fossero i caratteri, i torchi e gli altri effetti ad uso della stamperia (per un valore di circa ottomila lire venete) assieme a parte dell’arredo (mobili, quadri, masserizie per un valore di mille lire venete). Il passivo comprendeva invece “una serie di somme investite nelle doti delle varie donne Carattoni, nei loro mantenimenti e in legati, più i debiti ancora pendenti “dell’avo Domenico Carattoni e Agostino di esso figlio, di capitali censuari e di commercio”, per un totale di circa cinquantottomila lire venete”. F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 198.

¹⁴² *Ibidem*, lettera del 29 giugno 1809 di C. A. Carattoni a O. Rosi: “[...] Riguardo alla ristretta situazione della sua famiglia conviene per riaver quanto si compete in linea di giustizia verso il fratello Domenico, convien cercare la via della mediazione e da questi tempi star lontani dai litigi tanto più che si deve a che fare con opulente fratello che sempre ragira gli altri fratelli come lo fu con me; onde signora cognata credo bene di consigliarla col cercar qualche forte appoggio, e oggidì credo, che il governor di Roma è il general Miolisse, molto conosciuto e famigliare in Verona; onde col mezzo di scorta comendatizia si potesse indurre il cativo fratello Domenico a qualche combinazione, anzi la prevengo di esaminar le carte del defunto consorte e troverà delle lettere confessionali di quanto li deve Domenico riguardo anche alla stamperia pubblica, il fratello Girolamo non è diviso con Domenico possiede tutto perché tutto fu rinunziato al medesimo Domenico, questo è quanto posso dirgli. / Il Sig. Giovanni Benini è morto da mesi dieci otto porgendogli li miei saluti a lei e nipoti suo cognato Carlo Antonio Carattoni”. Il Giovanni Benini citato fu incisore meno prolifico di Girolamo Carattoni, ma con questi evidentemente in contatto, se è vero che le carte del “dare/avere” di pertinenza di Girolamo, secondo una lettera della vedova Orsola, vennero a lui consegnate nel 1793 perché le portasse a Verona (*ibidem*, lettera dell’8 luglio 1809 di O. Rosi a C. A. Carattoni).

Zannandreis – che dopo un primo, non disinteressato, soggiorno nella città scaligera (ove poté toccare con mano il quadro deficitario della stamperia) egli abbia optato per un definitivo trasferimento nella capitale lombarda¹⁴³. A lui infatti, e non al padre (come spesso si è creduto), vanno ascritti i contributi calcografici interni a una serie di iniziative storico-enciclopediche curate dalla cosiddetta Società dei classici italiani (Fusi, Stella e compagni) nel corso del primo Ottocento; si tratta della *Storia dell’America* del Compagnoni (29 voll., Milano, Tipografia di commercio, 1820-1823), della *Storia della Gran Bretagna* dell’Adams (8 voll., Milano, Tipografia di commercio, 1822-1823) e della *Storia di Casa d’Austria* del Coxe (6 voll., Milano, Tipografia di commercio, 1823). Lo stile di Carattoni “junior” (talvolta semplice traduttore, talaltra anche ideatore) si presenta molto più semplificato, lineare e – per certi versi – geometrico rispetto al *ductus* del padre; si può in ciò riconoscere non soltanto una diversa abilità pratica, bensì l’espressione di un generale (e generazionale) cambiamento estetico e linguistico, atto a inverare il principio winkelmanniano della “nobile semplicità e quieta grandezza” anche in un settore apparentemente minore come quello della stampa.

Non si dimentichi di citare, in conclusione, un altro importante rappresentante dell’arte tipografica locale di fine secolo, attivo all’interno di una famiglia che ne ha accompagnato le sorti sin dal limitare del Seicento, pur mantenendo di solito un basso profilo artistico: i Merlo. Ricorda infatti lo stesso Giuliani (che non aveva esitato ad apostrofare come “meschine” le stampe congedate dal laboratorio camerale¹⁴⁴) come “intorno al 1785, un *Erede Merlo* alla Stella iniziava nuova *Tipografia*”¹⁴⁵ dagli apprezzabili risultati. La necessità di specificare l’insegna “alla Stella” (da collocarsi nell’attuale omonima via del centro, tra gli antichi quartieri di S. Maria Antica e S. Sebastiano) allude verosimilmente a un distaccamento rispetto alla storica bottega di partenza. Rimane tuttavia ancora ignota l’identità di tale “erede”, tanto che permane il dubbio si tratti davvero di un membro della famiglia o non piuttosto uno stretto collaboratore giunto alla direzione in un secondo momento. Le note tipografiche in sede frontespiziale non vengono purtroppo in aiuto, recitando di fatto poche variazioni di formula (“per l’erede Merlo alla Stella”, “per l’erede Merlo”, “*Apud haeredem Merlo*”) fino al primo ventennio dell’Ottocento¹⁴⁶. In un testo del 1789 – l’*Istruzione sulle indulgenze* di Auregio Bonaventura – compare invece la singolare indicazione “Merlo Marco Eredi”; in un documento d’archivio redatto nel febbraio del 1803 da Demetrio Casarotti, portavoce dell’Arte, appare nondimeno evidente come a sottoscrivere la parte dei Merlo sia un certo Domenico Viviani¹⁴⁷. La produzione degli anni 1785-1797 dimostra una discreta attenzione all’impaginazione (orientata a

¹⁴³ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 495: “Lasciò dopo di sé un figlio di nome Giovanni che venuto in Verona per visitare i parenti, passò poi in Milano nel negozio Fanfani esercitandosi nella professione del padre”.

¹⁴⁴ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 98.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Il corsivo appartiene al testo originale.

¹⁴⁶ Va detto altresì che nel corso del XIX secolo, oltre alla comune e generica dicitura “per l’erede Merlo” si scorgono isolate varianti degne di interesse, come ad esempio: “tipografia erede Merlo strada Teatro”, (in *Via Crucis nuovamente esposta a’ devoti della Passione di Gesù Cristo*, Verona, 1817 e *Il tornagusto degli eruditi ossia Diario per l’anno 1818*, Verona, 1818).

¹⁴⁷ ASVr, *Arte Cartai*, reg. 10.

un gusto bodoniano) e alla qualità calcografica, laddove siano contemplate illustrazioni. Nello specifico il Merlo si avvarrà soprattutto dei contributi dell'Ugolini, tradotti su rame da Giuseppe Dall'Acqua, figlio del noto incisore vicentino Cristoforo. Dagli stessi torchi uscirà peraltro "L'Amico degli Uomini", primo giornale veronese con cadenza bisettimanale (12 maggio-10 novembre 1797) dedicato alla cronaca locale e portavoce esplicito di ideologie giacobine¹⁴⁸.

3.2 Una voce fuori dal coro: la "dimestica" stamperia Giuliari

Per genio di occupazion mi risolvetti a fare un tentativo, ad immergermi in tipografici pensieri, ma l'averto che più volte mi pentii perché mi vedevo isolato, senza artisti atti a diligenza, senza direzione e privo di quelle istruzioni che sarebbero state troppo necessarie per addestrar gli artisti medesimi [...].

(B. Giuliari, lettera dell'11 febbraio 1796 a Giambattista Bodoni)

Il desiderio di promuovere emulazione nei Tipografi della mia Patria, ed il genio d'illustrarne gli autori furono li moventi che mi indussero ad istituire una nuova Tipografia, corredata di scelti caratteri, servita di nitida carta e condotta con la massima diligenza. Fu coronato questo mio buon fine dall'esito, gli altri Tipografi si svegliarono dal loro letargo; e dalla mia stamperia sortirono edizioni che meritavano di entrare nei cataloghi di Crusca. E così non me lo avessero impedito le vicende rovinose della guerra che stranamente mi percossero, che io con maggiore impegno progredito avrei nell'incominciata intrapresa.

(B. Giuliari, lettera del settembre 1819 a Luigi Chiluzzi)

"*Laus deo*: 10 luglio 1794"¹⁴⁹. Con queste parole, annotate in apertura al primo registro delle spese, sembra avere inizio l'ultimo – per certi versi inaspettato – capitolo della tipografia scaligera settecentesca. Lo *status quo* dell'editoria locale, scandita da un numero limitato di botteghe portate avanti dagli eredi degli iniziali promotori (Carattoni, Merlo, Moroni, Ramanzini), sempre meno produttive e spesso per questo in difficoltà economiche, non lasciava infatti presagire un simile "colpo di coda". E invece, nonostante tali premesse, proprio sul finire del secolo venne fondata una nuova stamperia, animata dai nobili propositi di "un giovine

¹⁴⁸ R. Fasanari, *Il giornale dei giacobini veronesi: "L'amico degli Uomini". 12 maggio-10 novembre 1797* in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. VI., v. XV (CXL), 1963-1964, pp. 193-206; D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 199-200; F. Piva, «*L'Amico degli Uomini*» e la propaganda giacobina, in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 85-92; M. Girardi in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., p. 256, cat. n. 50.

¹⁴⁹ ASVr, *Archivio Lando*, b. 34.

cavaliere amator liberale dell'arti belle", come ebbe a descriverlo Elisabetta Contarini Mosconi¹⁵⁰: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)¹⁵¹.

Egli aveva intrapreso il suo *iter* professionale nel campo dell'architettura stimolato dal prozio Ignazio Pellegrini – già architetto granducale a Firenze – al quale si era affiancato, appena ventenne, durante i lavori di ammodernamento del palazzo familiare dopo una formazione milanese al seguito di Marcellino Segrè dell'Accademia di Brera¹⁵². Come non bastasse, il matrimonio con Isotta Dal Pozzo, figlia di Girolamo (protagonista assieme al Pompei nella ricostruzione del Filarmonico), confermò tale vocazione entro il solco di una scelta linguistica classicheggiante, costruita sugli insegnamenti di Andrea Palladio e Michele Sanmicheli¹⁵³. Ad essa il giovane si accostò anche da un punto di vista teorico come dimostrerebbero le *Serie delle questioni di civile architettura*, trattatello redatto nel 1782-1784 e rimasto manoscritto (BCVr, Giuliani, b. 57) nonostante i frequenti rimaneggiamenti¹⁵⁴. Su consiglio del suocero partecipò nel 1785 a un concorso indetto dall'Accademia di Parma per la progettazione di un vescovado¹⁵⁵ e

¹⁵⁰ La lettera dell'11 maggio 1795 indirizzata al Bodoni e conservata alla Biblioteca Palatina di Parma (*Fondo Bodoni*, c. 33), su cui si tornerà a breve, è trascritta in G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 181-196, p. 191 e in C. Cappelletti, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli*, Verona, 2009, pp. 288-289. Sulla figura della Contarini Mosconi, inserita nei circuiti letterari atesini, animatrice di un noto salotto e poetessa ella stessa, si veda V. Lettere in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 28, 1983, *ad vocem*, pp. 151-153 (e relativa bibliografia).

¹⁵¹ Un'attenta ricostruzione genealogica della famiglia Giuliani si ha in F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in "Studi Storici veronesi Luigi Simeoni", XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 381-502, con attenzione alle pp. 411-412; G. M. Varanini, *Cenni sulla famiglia Giuliani dal Trecento al Settecento*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona*, cit., pp. 49-58; A. Zamperini, *I Giuliani da San Vitale a San Paolo*, in *ivi*, pp. 59-70. La casata in questione ha radici padovane tardotrecentesche e possiede un ricco patrimonio fondiario. In particolare, il ramo "di Gerolamo" cui apparteneva il padre di Bartolomeo, Federico, vantava immobili sia in città che in provincia (a Isola della Scala, Mozzecane, Buttapietra, Erbè, Brigafatta, Quinzano, Settimo del Gallese). Cfr. anche G. Borelli, *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, 1974, cit., pp. 156-158.

¹⁵² L. Olivato, *Palazzo Giuliani nel Settecento. La ricostruzione*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona*, cit., pp. 105-140; M. Molteni, *Bartolomeo Giuliani «invenit»: pitture e stucchi del Settecento nel palazzo di San Paolo*, in *ivi*, pp. 141-173. L'intervento del Pellegrini si ancora al 1779-1780, forse in relazione ai preparativi matrimoniali di Bartolomeo, posticipati al 1784 per una malattia che costrinse il conte a mesi di degenza. Il progetto (ripercorribile grazie ai progetti grafici oggi consultabili presso la BCVr, *Stampe*, 3.c.2-24) sarà rivisitato dal medesimo Giuliani che dirigerà una nuova fase di lavori tra il 1788 e il 1791. Buona parte delle notizie in nostro possesso derivano dal *Raguaglio della fabbrica del palazzo Giuliani a S. Paolo di C.M dal 1779 al 1791* (BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 59, f. 2), redatto dal medesimo Bartolomeo e trascritto in L. Olivato, *Palazzo Giuliani nel Settecento. La ricostruzione*, cit., pp. 134-139. Sul Pellegrini (1715-1790) si veda R. Chiarelli in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., vol. II, pp. 306-318 (e precedente bibliografia).

¹⁵³ Sulla formazione di Bartolomeo, svoltasi probabilmente all'inizio sotto l'egida dello zio Eriprando, proseguita a Verona presso l'Accademia gesuita di S. Sebastiano e – dopo la soppressione del '73 – presso il Collegio dei Barnabiti di Milano si veda F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., pp. 412-413. Rientrato a Verona nel 1780 egli acquisì nel 1781 il titolo di Filotimo e nel 1787 quello di socio dell'Accademia di Agricoltura. Cfr. *ivi*, p. 414 e 429. I documenti originali su cui si basa la ricostruzione del suo "*cursus honorum*" sono conservati in ASVr, *Giuliani, Affari di Famiglia A*, f. 27.

¹⁵⁴ M. Meneghelli, *Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., vol. II, pp. 376-389; G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., vol. 56, 2001, *ad vocem*, pp. 781-785. Nel 1791-1792 il testo venne ampliato con aggiornati riferimenti alla manualistica francese e riflessioni sulle *Vite* e sui *Principi* del Milizia; il titolo stesso è modificato in *Studi imperfetti d'architettura fatti sopra varj autori* (cfr. BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 57).

¹⁵⁵ G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., p. 781; F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 435.

assieme allo zio materno compì invece nel 1788 un *Grand Tour* della penisola, toccando Firenze, Roma, Napoli e Pompei¹⁵⁶. Sarà però soprattutto dopo la morte dello stesso Ignazio (occorsa nel 1790) che Bartolomeo intraprenderà in maniera autonoma la propria carriera lavorando principalmente nel territorio veronese, a partire dalla ristrutturazione delle proprietà di famiglia: palazzo Giuliani in via dell'Artigliere e villa Giuliani, a Settimo del Gallese¹⁵⁷. Negli anni a seguire inanella un cospicuo numero di commissioni, tra cui si annovera anche il completamento (con relativo restauro) della cappella Pellegrini in S. Bernardino ove poté confrontarsi direttamente con il genio sanmicheliano (1790-95)¹⁵⁸. Al contempo ebbe però anche modo di distinguersi in ambito politico, ricoprendo nel corso dell'ultimo decennio svariate cariche istituzionali: fu Provveditore all'Adige nel 1794, Governatore del Sacro Monte di Pietà nel 1796, ultimo Provveditore di Comun nel 1796-97 assieme a Francesco degli Emilei (vittima illustre delle Pasque Veronesi) e Preside dell'Accademia di Pittura nel 1799¹⁵⁹. Tale visibilità gli permise di stringere importanti contatti con l'*élite* culturale atesina (la famiglia Pindemonte, Gaetano Pinali...) e con membri della diplomazia veneta; non stupisce dunque come in concomitanza con i grandi rivolgimenti di fine secolo egli assuma un ruolo cardine soprattutto per quanto concerne la salvaguardia del patrimonio artistico e la gestione dell'urbanistica. In seguito alla pace di Lunéville e alla divisione della città nei due distinti settori francese e austriaco, Bartolomeo venne infatti contemplato da ambo le parti in merito alla fattibilità delle relative proposte di riassetto. Nel 1806, in qualità di "*député de la Ville de Vérone*" fu addirittura chiamato a Parigi ove ricevette la nomina di Cavaliere della Corona di Ferro¹⁶⁰; e ancora, nel 1807, all'indomani cioè dell'ammissione veronese al Regno d'Italia, venne designato "intendente" d'architettura nella neonata Civica Commissione all'Ornato, carica che detenne

¹⁵⁶ F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 416 (con riferimenti documentari). Non passi inosservato che al viaggio parteciparono anche Luigi Pindemonte e Alessandro Pompei (cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 59).

¹⁵⁷ Cfr. G. F. Viviani (a cura di), *La villa nel veronese*, cit. pp. 634-635; sull'attività di Giuliani architetto si veda M. Meneghelli, *Bartolomeo Giuliani*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., vol. II, pp. 376-389; F. Quinterio, *La «Architettura ecclesiastica e civile» di Bartolomeo Giuliani*, in *Il disegno di architettura*, Atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988) a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Milano, 1989, pp. 67-72; A. Sandrini, *Il primo Ottocento: dal neoclassicismo 'civile' all'architettura della Restaurazione*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Verona, 1994, pp. 1-74, con attenzione alle pp. 18-43.

¹⁵⁸ F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., pp. 435-437; M. Molteni, *Divagazioni sanmicheliane: Bartolomeo Giuliani e il restauro della cappella Pellegrini*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 527-548. Si profila già qui la linea dell'opera del Giuliani, fedele alla tradizione classicistica e poco incline alle sperimentazioni linguistiche. L'intervento di S. Bernardino rimane forse uno dei suoi lavori meglio riusciti, tanto che l'autore vi dedicherà nel 1816 un prezioso volume corredato di trenta tavole calcografiche, congedato ovviamente dai propri torchi: la *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella Chiesa di San Bernardino di Verona architettura di Michele Sanmichele dedicata a sua altezza imperiale Giovanni d'Austria principe reale d'Ungheria e Boemia*.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 417-418 (con riferimenti documentari). Cfr. anche D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 215-222. L'impegno di Bartolomeo chiarisce come mai negli anni "clou" successivi al 1797, assieme alle iniziative letterarie e scientifiche, dalla sua tipografia uscissero anche vari *Ragionamenti*, *Mozioni*, *Discorsi* e *Riflessioni* dal contenuto politico.

¹⁶⁰ G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., p. 782.

anche dopo la Restaurazione sotto il governo austriaco¹⁶¹. Egli fu portavoce di una visione illuminata ma conservatrice, riluttante agli esiti della rivoluzione e alla conseguente occupazione francese (a cui preferiva l'alternativa austriaca), moderato nelle proposte e attento *in primis* agli interessi della sua città.

Ripercorso per sommi capi il ricco “*curriculum*” del Giuliani (protrattosi peraltro negli anni a venire sul medesimo versante con ottimi riscontri), meglio forse si comprende come nelle ricostruzioni biografiche finora redatte la parentesi tipografica sia spesso passata in secondo piano, al pari, ad esempio, di quella archeologica¹⁶². Eppure tali complessi e variegati aspetti della personalità di Bartolomeo (vocazione architettonica, passione civile, impegno politico, padronanza della storia locale, apertura a istanze illuministiche) sembrano preludere naturalmente alla coraggiosa scelta di aprire un'attività editoriale; scelta che – come vedremo – sul medio-lungo termine pagò non tanto da un punto di vista economico o imprenditoriale (si rivelerà, anzi, meno redditizia del previsto) quanto piuttosto sul piano culturale. Beninteso, la stamperia in questione non è da intendersi, *sic et simpliciter*, quale esito ultimo di un tracciato professionale originariamente diverso, ma piuttosto come un progetto collaterale e complementare allo stesso, una sorta di consapevole accompagnamento intellettuale, non scevro da una più ampia volontà di riscatto del panorama tipografico scaligero.

I prodromi vanno rintracciati nel 1790 circa quando il conte – allora trentenne – rivolse ufficiale istanza ai Riformatori di Padova per finanziare personalmente una nuova officina ove “introdurre la stampa con la scelta de' migliori caratteri”¹⁶³. Perfettamente inserito nel *milieu*

¹⁶¹ A. Sandrini, *Il primo Ottocento: dal neoclassicismo 'civile' all'architettura della Restaurazione*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Verona, 1994, pp. 1-74, con attenzione alle pp. 18-43; M. T. Franco, *Interventi della Commissione d'Ornato a Verona dal 1808 al 1840*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere, relatore Lionello Puppi, a. a. 1975-1976. In seno alla Commissione Bartolomeo avanzò nuovi progetti e proposte migliorative: si pensi all'idea di un cimitero fuori Porta S. Giorgio o al piano di ammodernamento in chiave “aperta” dell'area compresa tra Porta Nuova e Piazza Bra, da intendersi quale lungo viale alberato sfociante su un piazzare circolare, perno di un nuovo asse viario. Sulla questione ritornerà a distanza di un decennio quando, per contestare il progetto di Saverio Dalla Rosa, stese addirittura una serie di *Considerazioni* alternative (1819). In quell'occasione proponeva l'erezione di un monumentale edificio posto a chiudere l'invaso della Bra nello spazio che si era venuto a creare tra l'anfiteatro e la Gran Guardia dopo la demolizione dell'ospedale della Misericordia. Nel 1820 inviò al podestà Giovanni Battista Da Persico le proprie *Osservazioni sui diversi progetti presentati per la Bra* e propose infine di bandire un pubblico concorso. Com'è noto la questione si risolverà solo nel quarto decennio con il progetto – tutt'oggi visibile – della Gran Guardia Nuova di Giuseppe Barbieri. Si veda anche G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., pp. 782-783.

¹⁶² Nel profilo fornito da Giuseppe Conforti, ad esempio, non viene fatto alcun accenno all'impegno tipografico del conte. Per quanto riguarda il fronte archeologico, l'autore riferisce che tra il 1816 e il 1820 il Giuliani diresse gli scavi dell'area areniana, allora parzialmente interrata. I risultati delle rilevazioni e delle indagini ivi condotte furono stampati nella *Topografia dell'anfiteatro di Verona del cav. Bartolommeo Giuliani* (Verona, B. Giuliani, 1822). In concomitanza con tali studi nel 1817 fu inoltre nominato sovrintendente del Museo Lapidario. A sottolineare l'intraprendenza tipografica furono invece Giovan Battista Carlo Giuliani, nipote di parte nella ricostruzione *ad annum* della vicenda (*Della tipografia veronese*, cit., pp. 129-130; pp. 134-152), e Franco Riva (*La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, Firenze, 1956 e *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., pp. 366-368).

¹⁶³ ASVe, *Riformatori*, b. 367.

letterario locale – al fianco di Ippolito Pindemonte (cugino della moglie Isotta¹⁶⁴), Alessandro Carli e Giovanni Battista Lisca – Bartolomeo aveva di certo compulsato i preziosi libri antichi collezionati dallo zio Eriprando, (di cui erediterà la biblioteca)¹⁶⁵, nonché i grandi volumi primoseccenteschi congedati dai torchi Vallarsi, Berno o Tumermani. Ed è lecito pensare che proprio a quegli *standard* estetici e compositivi egli volesse riallacciarsi; a rileggere anzi certe affermazioni di argomento architettonico viene spontaneo poterle applicare, senza forzature, a un'implicita “mission” editoriale che ribadisce e conferma, su un piano diverso ma tutto sommato attiguo, i suoi intenti. Quando scrive che:

Gli occhi si diletano della materiale simetria, ossia della corrispondenza di misura con misura; ma l'intelletto si compiace di tutto ciò, che ha qualche giusto fine, e porta seco alcuna ragione, o convenienza intellegibile¹⁶⁶.

oppure che:

Il principale carattere della vera bellezza si è la semplicità, la quale in ciò consiste, che i membri medesimi, che servono alla simetria, servino ancora al fine dell'edifizio, esclusa ogni superfluità, la quale suol essere il carattere della falsa bellezza, di cui oggi molti imperiti si compiacciono assai, formando ceste, dove per avventura ogni membro da sé è bello, ma l'unione è difforme agli occhi di chi intende¹⁶⁷.

risulta difficile non pensare all'estetica che sottende alle pagine tipografiche, lineari nella costruzione del frontespizio (raramente “disturbato” da vignette), pressoché perfette nei margini di “*layout*” e nell'utilizzo dei materiali di base (carta, inchiostro, caratteri).

Con il benessere delle autorità preposte andava profilandosi dunque un'azienda dalle alte ambizioni librarie, benché anomala a livello corporativo: la gestione dell'officina, allestita nelle sale terrene del palazzo di proprietà in via dell'Artigliere, appare infatti svincolata dalle norme dell'Arte dal momento che lo stesso titolare non vi risulterà mai iscritto¹⁶⁸. La sua presenza segue dunque una traiettoria parallela (ma non sovrapponibile) alle “regolari” botteghe poc'anzi studiate, rappresentando un caso isolato di stamperia privata. Tale *status* rende oggi possibile disporre di una rilevante quantità di informazioni che, collazionate, ne ripercorrono quasi *ad annum* la storia: l'archivio privato di famiglia, diviso in più sedi, costituisce infatti un prezioso

¹⁶⁴ A tal proposito va ricordato che Ippolito curò la gratulatoria nuziale per le nozze di Bartolomeo e Isotta. Si veda I. Pindemonte, *Epitalamio per le nobili nozze del signor conte Bortolamio Giuliani colla signora contessa Isotta dal Pozzo*, Bassano, s.n.t., 1784.

¹⁶⁵ Si tratta di una fornitissima libreria privata, ubicata all'ultimo piano del palazzo di famiglia e iniziata nel 1788 dall'abate Eriprando, la cui consistenza a fine Settecento si aggirava attorno ai quattordicimila volumi. G. B. C. Giuliani, *La Biblioteca Giuliani in Verona*, in “Giornale delle biblioteche”, a. III, 1869, n. 23, pp. 177-178 e *ivi*, n. 24, pp. 188-189; G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in *Studi di storia per Luigi Ambrosoli*, Verona, 1993, pp. 77-86, pp. 77-78; L. Olivato, *Palazzo Giuliani nel Settecento. La ricostruzione*, cit., p. 126; G. Volpato, B. Maschietto, *La biblioteca di casa Giuliani*, in L. Olivato, G.M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona*, cit., pp. 201-207; G. G. Fagioli Vercellone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 56, 2001, *ad vocem*, pp. 785-786.

¹⁶⁶ B. Giuliani, *Serie delle questioni di civile architettura*, in BCVR, Carteggio Giuliani, b. 57, c. 14.

¹⁶⁷ *Ivi*, c. 15.

¹⁶⁸ D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 197-198. Nondimeno, Bartolomeo fu regolare nel versamento delle contribuzioni per il periodo 1797-1802. Nel 1802 egli fu costretto a indebitarsi, ricorrendo a terzi per prestiti. Si veda ASVR, *Arte Cartari, Riscossioni di Gravezze dell'Arte Cartari Librarj e Stampatori*; G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 81.

strumento d'indagine in grado di concedere "affondi" impensabili per gli altri colleghi dell'Arte¹⁶⁹. Anche in questo dunque risiede l'eccezionalità della breve avventura imprenditoriale del Giuliani, ispirata da progetti grandiosi e destinata, infine, a un catastrofico epilogo. Lo dimostrano gli stessi registri di cassa, scrupolosi (soprattutto i primi anni) nella registrazione di entrate e uscite, da cui si evince come da un lato si cercasse di garantire il massimo della qualità (nella carta, nei caratteri, nell'inchiostro ...), affidandosi però dall'altro a una gestione amministrativa troppo fiduciosa o forse semplicemente troppo ingenua¹⁷⁰.

Tralasciando per ora i dettagli sulla fine della parabola, va precisato che gli esordi dell'officina appaiono connessi a quel partecipato fermento – ora di natura filosofica e scientifica, ora di natura collezionistica – nato attorno ai sostanziosi ritrovamenti di pesci fossili sul Monte Bolca, dei quali si erano arricchite numerose raccolte locali, come ad esempio i Gabinetti Gazola e Bozza¹⁷¹. L'idea di una monumentale edizione che potesse darne conto attraverso puntuali trascrizioni visive sembrava vagheggiata da molti ma considerata irrealizzabile *in loco*, visti i mediocri livelli e le scarse finanze dei vari Moroni, Carattoni, Ramanzini e Merlo. Muove proprio da qui l'istanza del nobile e determinato Bartolomeo che, secondo il programma iniziale, avrebbe comunque potuto contare sull'appoggio di una società nata *ad hoc* nel 1793 e composta da dodici potenziali finanziatori¹⁷². Le cose però precipitarono quasi subito e già a partire dal '94 il peso economico dell'iniziativa sembrò cadere quasi totalmente sulla famiglia Giuliani, Bartolomeo in testa¹⁷³. Anziché rinunciarvi, egli decise di tentare "da solo [...] l'impresa, per onore del paese"¹⁷⁴: scelta encomiabile da un punto di vista umano e culturale, quanto rischiosa da un punto di vista monetario. Progetti e speranze, difficoltà e soluzioni (spesso palliative) sono ripercorribili attraverso i dettagliati quaderni di spesa

¹⁶⁹ I documenti originali sulla stamperia Giuliani sono in parte conservati alla Biblioteca Capitolare di Verona (soprattutto per quanto concerne materiali quattro-cinquecenteschi), in parte all'Archivio di Stato (Fondo Lando), in parte presso la Biblioteca Civica (carteggi vari), in parte alla nuova Biblioteca economica di Santa Marta (relativi alle proprietà fondiaria e mobili appartenenti alla casata e agli eredi tra Settecento e Ottocento).

¹⁷⁰ F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., *passim*; meno drastica appare l'interpretazione del Borelli che si sofferma sulla fortuna di alcune annate (come il '96, il '97, il '98, il '99 e il 1807); cfr. G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., pp. 83-84, ripreso e approfondito in id., *Bartolomeo Giuliani, un patrizio stampatore: scelte e costi editoriali a fine Settecento*, in L. Olivato, G.M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona*, cit., pp. 197-200.

¹⁷¹ Sull'impulso fornito dai ritrovamenti bolchiani alla letteratura scientifica si rimanda ai capitoli 3.4 e 3.4.2.

¹⁷² G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., pp. 135-136: "Non so bene affermare chi primo accennasse all'impresa, certo è che in una conversazione di Signori Veronesi, dov'era il Giuliani, parlandosi di questo prezioso scoperto, e dell'utile grandito per la scienza se fatte di pubblica ragione per le stampe, e quanta ne dovesse venir gloria a Verona da una simigliante opera, [...], il Giuliani propose la istituzione di una particolare Tipografia che a questo lavoro e ad altri di comune utilità donasse vita. Un patto sociale stringevasi presto fra una eletta di dodici Signori e tal generoso imprendimento, obbligandosi ciascuno per una data somma, [...]. Il Giuliani n'era l'anima, il capo [...]. Vidi l'atto, con le autografe segnature dei Soci è del 1793".

¹⁷³ *Ivi*, p. 135; F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 14; F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, pp. 441-442; G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 78. Egli poteva vantare una solidità finanziaria alle spalle; il capitale iniziale, dopo la fuga dei sodali, fu stanziato infatti dal padre Federico che anticipò al figlio (a un tasso agevolatissimo) circa 80.000 lire; tra il 1795 e il 1804 le numerose operazioni di prestito totalizzano addirittura 127.300 lire venete. Si veda ASVr, *Archivio Lando*, b. 34. Un'accurata analisi dell'organizzazione economica della bottega si ha in G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., pp. 80-84.

¹⁷⁴ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 136.

dell'archivio Lando (ASVr, bb. 32-47), integrabili con il carteggio personale del conte (BCVr, bb. 57-76).

Da essi apprendiamo come il 1794 sia stato un anno di brulicanti preparativi: si andavano predisponendo infatti le basi della “dimestica” stamperia tramite l’acquisto di torchi, rami “per uso cilindro”, caratteri, “macinini per inchiostro” e la ricerca di validi assistenti (cartai, torcolieri, compositori). In qualità di titolare e coordinatore Bartolomeo chiese il sostegno di diversi professionisti del settore, dimostrando una certa coerenza d’intenti senza badare a spese¹⁷⁵. Tra i corrispondenti e gli stretti collaboratori dei primi tempi si annoverano ad esempio Antonio Zatta, Guillaume Haas di Basilea (padre e figlio), i Fratelli Amoretti di Parma (allievi del Bodoni) per l’approvvigionamento di caratteri, spaziature, marginature, le cartiere Maffizzoli e, soprattutto, quelle dei Fratelli Andreoli di Toscolano sul Garda, l’abate Giuseppe Tommaselli per la revisione delle bozze, il mantovano Francesco Paganini come “*factotum*” di bottega (tecnico, agente, fattore, direttore) e il Ramanzini per il “*know-how*” tipografico. A questi s’aggiunga ovviamente una cospicua lista di saltuari interlocutori incaricati alla commercializzazione del prodotto finito, come il “remondiniano” Bartolomeo Gamba da Venezia, Giovanni Labus da Brescia e Milano, Saverio Bettinelli da Mantova, Giovan Battista Giovio da Como e il conterraneo Girolamo Carattoni da Roma¹⁷⁶. Il rapporto con il grande stampatore/editore lagunare Antonio Zatta invece non sembrò andare oltre qualche timorosa richiesta d’aiuto¹⁷⁷; il ritardo nella consegna di un tanto ricercato carattere tondo lo indusse

¹⁷⁵ La penuria di valide maestranze *in loco* è forse uno degli aspetti che più pesarono sulle casse del Giuliani. F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 18: “Occorreva farli venire da fuori e non si contavano le spese e non si contava che quando gli artigiani c’erano, giocoforza era munirli di un contratto, e di una certa quantità di lavoro”. Anche per questo venivano spesso impegnati nella tipografia quali correttori di bozze i membri della famiglia, ovvero la contessa Dal Pozzo sua moglie, la figlia Maria e lo zio abate Eriprando. Il veronese Giuseppe Tommaselli, assunto ufficialmente alla carica dal 1798, impose condizioni piuttosto esose che Bartolomeo cercò sempre di soddisfare.

¹⁷⁶ F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, cit., p. 221. Particolarmente interessante risulta la corrispondenza con il Carattoni, addetto al reperimento di potenziali acquirenti e sottoscrittori per la *Storia ragionata delle eresie* del Paletta e per l’*Ittiolitologia* del Volta. Una decina di lettere dell’incisore sono conservate presso la BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 72 (si veda il capitolo 3.4.2).

¹⁷⁷ Al 29 settembre risale la prima lettera del Giuliani con la quale chiedeva la fornitura di un carattere tondo. Cfr. BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 73, copialettere per gli anni 1794-1797: “Li pressanti affari che io ebbi in Venezia li giorni scorsi ove mi ritrovavo, mi impedirono di venire da lei come avevo destinato col Sig. Gerolamo Mantovani a vedere la sua Fonderia. Spero bene che in altro momento non mi sarà tolto questo bene. Frattanto io sono ad importunarla con la seguente ricerca, cioè se trovasi avere il carattere tondo che star bene possa con questo corsivo che le includo, non solo nella grandezza, ma anco nella schena. Se crede di averlo mi faccia il piacere di spedirmene alcuni piccoli pezzetti per poterlo anch’io confrontare perché sarei per darne una qualche commissione (*sic*). Il genio suo impegnatissimo a render grande la sua fonderia non potrà non renderla perfetta, e così benefica sarà a quelli che fin’ora in altre parti si dovettero rivolgere [...]”. A distanza di un mese circa (il 13 ottobre 1794) tornava a scrivere: “Sono adunque a pregare il S. Antonio a volermi fare la spedizione del carattere tondo secondo il campione avuto e che nuovamente includo. La quantità che ne desidero è un foglio compito di majuscole, majuscolette, da due righe, numeri il tutto tondo. Per carozza (*sic*) mi farà grazia la spedizione della quantità occorrente per spaziar un foglio e mezzo della grandezza varia secondo il suo uso [...]”. La richiesta del Giuliani si fa sempre più pressante con le lettere del 18 ottobre, 4, 15 e 29 novembre da cui si evince la reticenza e la lentezza dell’interlocutore veneziano. Si apprende inoltre che entro la fine del mese Bartolomeo aveva pagato 348 lire e 18 soldi per il saldo di oltre cinquemila spazi grossi e cinquemila spazi sottili (per un peso complessivo di libbre 60) (cfr. ASVr, *Archivio Lando*, b. 34); tuttavia l’approvvigionamento dei caratteri tanto desiderato si fece attendere a tal punto che, per non perdere altro tempo, il veronese volle disdire l’ordine e rivolgersi alla ditta Haas di Basilea, per tramite di Giuseppe Pinali, dipendente della ditta di Angelo Simeoni (*ibidem*). Beninteso, i rapporti con lo Zatta (Antonio e poi il figlio

infine a rivolgersi – con la mediazione della ditta Simeoni – presso la fonderia Haas di Basilea, che ne diverrà fornitore ufficiale¹⁷⁸. A fronte di tali appoggi esterni, emerge il concittadino Ramanzini, da identificarsi verosimilmente con Ignazio Giuseppe, figlio del noto Dionisi, responsabile *pro tempore* dell'organizzazione dell'officina. Nei registri di cassa del biennio 1794-1795 il nome del collaboratore veronese viene sistematicamente citato, a conferma di una sua diretta supervisione sui testi, usciti, beninteso, con dicitura “Giuliani”¹⁷⁹. I primi bilanci d'attività (con un passivo di 11.000 lire circa per il 1795, 5.168 per il 1796 e 6.781 per il 1797) non scoraggiarono l'intraprendente proprietario che mirava a confrontarsi, forse, con lo stesso Giambattista Bodoni. Il riferimento all'illustre modello parmense viene confermato da una lettera scritta nel febbraio del '96 in cui Bartolomeo, rivolgendosi all'esimio collega, esprimeva il vivo desiderio di recarsi nella città emiliana per visitarne il negozio e prenderne ispirazione, al fine di “ristituire alla [...] patria quel decoro che altra volta ebbe, ed eseguire le opere de' sommi uomini che ornarono la medesima”¹⁸⁰. Non si sa se davvero tale incontro si verificò né tantomeno se l'elogiato interlocutore abbia degnato lo scrivente di una risposta. Dalle accorate parole del Giuliani si intuisce tuttavia come i suoi “tipografici pensieri” fossero orientati su due distinti fronti tra loro connessi: da un lato la qualità tecnica e formale della stampa (per la quale era

Giovanni) sono attestati anche negli anni successivi (cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, lettere del 26 gennaio, 11 febbraio, 6 ottobre, 22 ottobre 1795, 6 marzo, 16 aprile, 21 settembre, 29 settembre 1796, 30 settembre, 4 dicembre, 11 dicembre 1797)

¹⁷⁸ ASVr, *Archivio Lando*, b. 34. L'attività degli Haas (Guillaume padre e Guillaume figlio) viene ricordata anche in F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840, p. 467; *Dizionario biografico universale*, 5 voll., Firenze, 1840-1849, vol. III, 1844-1845, p. 162

¹⁷⁹ A tal proposito va detto che, diversamente dalle altre analizzate finora, la stamperia Giuliani non è contraddistinta da una particolare marca tipografica. Se è vero che la maggior parte dei frontespizi si presentano “bianchi” (o bodoniani), privi cioè di vignette calcografiche con emblemi specifici, si scorgono tuttavia alcuni casi in cui, accanto al titolo, compare lo stemma nobiliare di famiglia. Qualche volta venne addirittura utilizzata la fenice (anche senza motto “*Semper eadem*”), forse proprio ad omaggiare il Ramanzini. Si vedano F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 20; id., *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, cit., p. 367; D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., p. 217.

¹⁸⁰ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, lettera dell'11 febbraio 1796: “Sino dall'autunno scorso sono desideroso di portarmi in Parma, ma varie occupazioni m'impedirono. La mia piccola stamperia ha troppo bisogno di lumi onde arrivare a quel stato di mediocrità che posso solo lusingarmi; né certo potrò più abilmente rivolger li miei passi che presso di Lei che con la gentilezza sua potrà istruire quanto abbisogna. [...] Con la pazienza, con le osservazioni e con la fortuna d'aver trovato qualche uomo mediocre [...] or sto preparando alcune opere che solo alla mediocrità si accostano e se qualche cosa di tollerabile ne sortirà, il lo devo alle edizioni bodoniane che non manchai d'osservare e di farmene mia guida. Non giammai mi passò per mente la presunzion di gareggiare, ed emulare le suddette perché lo stesso sarebbe che impazzire, ma solo di restituire alla mia patria quel decoro che altra volta ebbe, ed eseguire le opere de' sommi uomini che ornarono la medesima ed al modo de' miei concittadini. Scusi il Sig. Giovanni Batt. di questa noiosa mia lettera, il desiderio che nutrisco di aver la di lei corrispondenza fa che io le sia ora importuno. Sia certa frattanto della mia più sincera stima e mi creda con verità disposto ad impegnarmi ove abile mi creda”. Non si dimentichi che l'anno innanzi la contessa Contarini Mosconi aveva informato il noto stampatore di Parma (con cui era in sistematico contatto) della locale iniziativa del Giuliani. Si veda BPPr, *Fondo Bodoni*, c. 33, lettera dell'11 maggio 1795 di E. Contarini Mosconi a G.B. Bodoni: “Pregiatissimo mio signor Bodoni, io sono molto fortunata nelle rare occasioni ch'ella mi offre di mostrarle la mia gratitudine a tanti suoi favori, e la mia stima pe' tanti suoi pregi morali e letterari [...]. Nella breve visita pur si parlò di edizioni, e della superiorità delle Bodoniane all'altre d'Europa, di cui tanta prova n'era il nuovo suo dono una cosa io v'aggiunsi, a mio credere non meno gloriosa per lei, val a dire ch'ella avea ridestato in Italia il genio tipografico, e che le stamperie vergognose al confronto avean molto migliorato i caratteri e forme, anzi qui pure in Verona un giovine cavaliere amator liberale dell'arti belle ha in sua casa cominciata l'impresa d'una stamperia, il di cui primo saggio in due libercoletti io consegnai loro quasi tributo naturale al Ristoratore della italiana tipografia”.

necessario rivolgersi a “forze” esterne) e dall’altro il potenziamento della produzione letteraria cittadina, poco considerata ormai al di fuori dei propri confini.

La carrellata di opere congedate tra il 1795 e il 1827 conferma gli iniziali proponimenti¹⁸¹; soffermandoci sul primo decennio si annoverano infatti, tra gli autori prescelti, Gioachino Avesani (*Stanze sulla caccia de’ grilli*, 1796), Zenone Bongiovanni (*Illustrazione delle terme di Caldiero*, 1795; cfr. **fig. 663**), Alessandro Carli (*Istoria della città di Verona sino all’anno 1517*, 7 voll., 1796; cfr. **fig. 664**), Antonio Cesari (*Per la morte del [...] Cavaliere Clementino Vannetti*, 1795), Giovan Battista Da Lisca (*Il bacio di Giuda poemetto*, 1795; *Poetici componimenti*, 1797; *Al celebre [...] Melchior Cesarotti*, 1798; *Stanze al nobile autore dell’Istoria di Verona*, 1799; *Poesie liriche*, 1803; *La calunnia. Versi*, 1805), Benedetto Del Bene (*Dei lavori al suolo degli ulivi*, 1795), Francesco d’Emilei (*Ragionamento*, 1797; cfr. **fig. 636**), Giovambattista Gazola (*Discorso in morte del signor conte Marco Marioni*, 1796; *Sopra la facile produzione del nitro*, 1797) (cfr. **fig. 637**), Eriprando Giuliani (*Le donne più celebri della santa nazione*, 1797), Giambattista Lavarini (*Nelle solenni esequie fatte [...] a Francesco Emilj e co. Augusto Verità*, 1799; *I veronesi all’Armata d’Italia*, 1799), Bartolomeo Lorenzi (*Della coltivazione del salice viminale*, 1799; *Versi*, 1804), Domenico Monga (*Provvedimenti dati e da darsi per la felicità del popolo veronese*, 1797), Taddeo Nogarola (*Dissertazione teologica*, 1800), Giovanni Girolamo Orti Manara (*Saggio di poesie campestri*, 1797; *Versione del primo libro di Tibullo*, 1797), Pietro Paletta (*Storia ragionata delle eresie*, 6 voll., 1795-1796), Giuseppe Luigi Pellegrini (*In morte di Amaritte*, 1796; *Al popolo veronese*, 1800; *Debora Gieffe Giona lezioni postume*, 1802), Ippolito Pindemonte (*Saggio di prose e poesie campestri*, 1795; *Arminio. Tragedia*, 1804), Giuseppe Torelli (*Poesie italiane con alcune prose latine*, 1795), Luigi Torre (*Considerazioni sopra il governo popolare*, 1799), Giovanni Serafino Volta (*Ittiolitologia*, 1796; cfr. cap. 3.4.2), Andrea Zinelli (*Carminun libri VII*, 1805). Non mancano inoltre riedizioni di Scipione Maffei (*La Merope*, 1796), di Girolamo Pompei (*Canzoni Pastorali*, 1805) e di Giambattista Spoverini (*La coltivazione del riso*, 1796; cfr. **fig. 874**)¹⁸².

¹⁸¹ La cronaca della tipografia Giuliani procede oltre l’arco cronologico considerato in questa sede. Benché la produzione sia attestata fino al 1827, quando oramai la proprietà dei torchi era passata al padovano Valentino Crescini (ultima testimonianza libraria: *In morte di Benedetto Del Bene patrizio veronese prose e versi il di anniversario 7 dicembre 1726*, 1827), l’analisi dei registri di cassa – effettuata dal Riva – evidenzia come tra il 1806 e il 1810 il tracollo finanziario fosse oramai annunciato. Le registrazioni dei libri di spesa cessano infatti nel 1809, nonostante l’attività tipografica continui ancora per un ventennio, durante il quale il costo delle edizioni veniva spesso sostenuto dagli autori. Si veda anche G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterario*, cit., p. 189; F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 20; G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, cit., p. 192.

¹⁸² Adottando un’ottica politica Daniela Brunelli osserva che gli autori promossi dal Giuliani “appartengono a quel ceto nobile di proprietari terrieri, soventemente imparentati con lui, i quali, quando non sono decisamente conservatori, professano un moderatismo politico che si ferma immediatamente al di qua di qualsivoglia modificazione dell’ordine sociale costituito. [...] Particolarmente significativa per il periodo che stiamo trattando, rimane la pubblicazione dell’*Orazione* che il Conte Giuseppe Pellegrini dedica *Al popolo veronese*, uscita postuma nel 1800. Nell’opuscolo, di cui l’editore provvide ad omaggiare di una copia perfino Maria Beatrice d’Este, sposta di Ferdinando Arciduca d’Austria, si rintraccia tutta la delusione provata per il tradimento di quei nobili rimasti lusingati dalle idee di Francia [...]. Nell’*Orazione* egli elogia le Pasque veronesi, sublimandone la sconfitta [...]”. D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., p. 221.

Secondo uno studio di Giorgio Borelli il “primo periodo” di attività, ancorabile al biennio 1795-1797, vanta ben novantasei opere a stampa (tra volumi e fogli sciolti) di cui ventitré solo nell’anno d’esordio, mentre nel cosiddetto “secondo periodo”, dal 1798 al 1809, si registrano addirittura mille e quattrocento pubblicazioni, formate per lo più da semplici comunicazioni o manifesti privi di valore letterario (proclami, bollette, patenti, ecc.)¹⁸³. Ovviamente, non tutti i testi poc’anzi menzionati presentano illustrazioni e verranno in questa sede analizzati da vicino. Come già anticipato infatti, soprattutto dall’ottavo decennio del secolo lo stile del confezionamento librario si dimostrò progressivamente meno sensibile alla presenza di un apparato visivo, concentrandosi piuttosto su altri aspetti, come ad esempio la “pulizia” dell’impaginazione o l’utilizzo di caratteri eleganti¹⁸⁴. È altresì interessante notare che, nei casi in cui le immagini sono presenti, esse appaiono il più delle volte realizzate da maestranze non locali, a conferma di quella penuria professionale lamentata nella lettera al Bodoni. Fatta eccezione per Angelo Guelmi, la gran parte dei rami congedati dalle edizioni Giuliani sono infatti opera dei vicentini Dall’Acqua, Cristoforo e Giuseppe¹⁸⁵.

Come non mancava di osservare il Morazzoni, la peculiarità più evidente della proposta editoriale del conte consiste nell’imprescindibile legame tra la stamperia e la città in cui essa sorse, operando, tra mille ostacoli, fino alle soglie dell’Ottocento. Tale aspetto, portato avanti – è il caso di dire – con ostinata e ammirevole coerenza d’intenti, riguarda non solo la scelta degli scrittori da promuovere o i contenuti dei volumi impressi, ma anche l’innegabile coinvolgimento civile nei confronti delle burrascose vicissitudini atesine¹⁸⁶. E per Bartolomeo, così presente nella vita politica di Verona in bilico tra le parti francese e austriaca, tale operazione culturale acquista anche un sapore deontologico, diventando automaticamente lo schermo ideale in cui proiettare contenuti anti-giacobini, tanto più che nel periodo compreso tra febbraio 1801 e marzo 1805 il Palazzo che ospitava la stamperia si trovava nella porzione cittadina sottoposta alla giurisdizione austriaca.

¹⁸³ G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 79; il Marchi registra circa quattrocento cinquanta titoli; G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, cit., p. 192.

¹⁸⁴ Nel suo studio monografico Franco Riva si sofferma sulle caratteristiche di margini e caratteri, nonché sul rapporto spese-ricavi (desumibile per molti dei testi menzionati). F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., pp. 24-57.

¹⁸⁵ Per uno studio più dettagliato si rimanda ai singoli profili in appendice. Non andò invece a buon fine la corrispondenza con l’incisore milanese Giacomo Mercoli (1745-1825); nonostante i fitti contatti epistolari attestati dal 1793 al 1797 e riguardanti spesso il presunto trasferimento del lombardo a Verona, il trasloco effettivo non avvenne mai. Non si sono ad oggi riscontrate nemmeno collaborazioni a distanza. Si veda BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73 e F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 20.

¹⁸⁶ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., p. 173: “L’ambiente di questa officina libraria è quanto mai singolare; alla correzione delle bozze accudivano personalmente l’abate conte Eriprando Giuliani e la nipote contessa Isotta Dal Pozzo Giuliani, giovane sposa del fondatore dell’aristocratica tipografia trasformatasi pochi anni prima della caduta della Repubblica nella roccaforte dell’antigiacobinismo, perché gran parte delle composizioni corrette dai nobili tipografi era rappresentata da scritti polemici in difesa dell’altare e del trono: è facile immaginare gli sdegni e le ansie del buon abate e della giovane dama, che pochi anni prima tante liete ore avevano dedicato alla correzione di sonetti, madrigali e dotte dissertazioni storiche o filosofiche”.

3.3 Consuetudini riproposte, tradizioni indebolite e rinnovate esigenze letterarie

Cambiamento genera cambiamento; considerazione, questa, tanto semplice quanto ovvia, al punto da rasentare la tautologia. Già più volte, del resto, si è avuto modo di evidenziare come il passaggio dal primo al secondo Settecento abbia coinciso (e per Verona in maniera particolare) con l'esaurirsi di alcuni "cicli" storici, forieri sul medio-lungo termine di inevitabili proiezioni culturali (sociali, intellettuali, estetiche, linguistiche ...).

Il presente capitolo intende fornire una panoramica sugli orientamenti letterari scaligeri avvallati dalla produzione a stampa della seconda metà del secolo; pur cercando di non trascurare una visione d'insieme, il principale obiettivo rimane quello di seguire le tracce del libro illustrato, utile cartina torna-sole in grado di mettere in luce, automaticamente, quei testi che per contenuto, autorevolezza o circostanze di committenza furono dagli editori ritenuti meritevoli di ricevere un accompagnamento visivo. Valutare modi e forme del mutamento implica, da un lato, una preventiva indagine a tappeto dei titoli impressi in città e, dall'altro, la possibilità di effettuare confronti al fine di identificare specifici "*trend*" o variazioni di gusto, di tipo diacronico (*intra moenia*) o sincronico (in relazione a realtà limitrofe). Come anticipato nella prefazione metodologica, la prima condizione è soddisfatta dal censimento condotto sulle settecentine veronesi conservate soprattutto presso la biblioteca civica di Verona, integrato – in caso di lacune o verifiche – attraverso la consultazione di esemplari presenti in altre strutture: oltre alla disponibilità locale delle biblioteche dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere e del Museo di Castelvechio, si è infatti spesso ricorsi alla biblioteca del Museo Correr, alla Marciana di Venezia, alla civica e alla universitaria di Padova, alla civica Bertoliana di Vicenza e alle biblioteche nazionali di Roma, Firenze e Napoli. La comparazione è dunque possibile grazie alla grande quantità di dati collazionati (circa tremila unità in totale, di cui mille e quattrocento *post-1755*) articolati in successione cronologica su una medesima base topografica e in parte già analizzati nel precedente capitolo. Qui – come si è visto – l'attenzione libraria appariva convogliata su due filoni principali: quello della dissertazione storico-antiquaria e quello dell'erudizione patristica, teologica, filosofica. Attorno a tale nucleo centrale gravitavano tuttavia, con maggiore o minore forza, altri indirizzi: dalla letteratura antica alla contemporanea, dalla trattatistica matematico-scientifica ai componimenti d'occasione, dalla saggistica alla librettistica teatrale (della quale si è peraltro fornita una "carrellata" completa, senza limiti cronologici, al paragrafo 2.2.3.1).

Il diverso contesto internazionale, le nuove problematiche economiche (agrarie, nel caso veneto), lo sviluppo di una *forma mentis* sempre meno subordinata a credenze religiose, lo stimolo tassonomico basato sull'evidenza empirica e sulla forza della ragione, l'evoluzione del gusto e la conversione degli interessi collezionistici, unitamente alla perdita di alcune personalità "trainanti", capaci di condizionarne per decenni i percorsi culturali, influenzarono giocoforza lo scenario atesino, solcato al contempo da spinte modernizzanti e tradizionali consuetudini tipografiche. Tralasciando per adesso le prime (cui si rimanda al capitolo 3.4), ci si sofferma

brevemente su queste ultime: rientrano nella categoria gli studi di storia e antiquaria, le tematiche religiose *lato sensu* (comprese le biografie di santi) e le argomentazioni di contenuto squisitamente letterario.

L'attitudine alla ricostruzione e all'analisi documentaria che avevano contraddistinto i monumentali risultati degli anni '30, '40 e '50 conoscono ora un'evidente fase di stallo. L'attesa e il plauso di cui si erano circondate opere come l'*Istoria Diplomatica*, la *Verona Illustrata*, le *Galliae Antiquitates*, *Li cinque ordini dell'architettura civile*, *Del palazzo de' Cesari*, il *Museum veronense* o i *Numismata Antiqua* sembrano non concedere il "bis". Beninteso, se è vero che le *Antiquitatis Reliquiae* e l'ultimo volume dei *Numismata* ("recens acquisita") travalicano la soglia del 1755 (considerato anno-cerniera), è altrettanto evidente che la loro realizzazione – illustrata, in *folio*, sostenuta da sottoscrittori esterni – si relaziona ai volumi precedenti di cui amplia il contenuto condividendone l'estetica e la dinamica editoriale. Una posizione liminale caratterizza anche il testo del Biancolini: *Dei vescovi e governatori di Verona* (D. Ramanzini, 1757). Pur entro *standard* più modesti l'opera godette dell'appoggio del conte Ottolini e poté sfoggiare le tavole architettoniche firmate dalla coppia Cristofali-Urbani, esibite quasi un decennio innanzi dai medesimi stampatore e autore per la *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata* (cfr. **figg. 252-253**). Del resto, l'appassionato scrittore, di professione mercante – e anche per questo isolato dall'*intelligenza* locale – non mancò di tornare sull'argomento dando nuova veste alle sue ricerche storico-ecclesiastiche con la nuova *Serie cronologica dei vescovi, e governatori di Verona. Riveduta, ampliata, e supplita* (D. Ramanzini, 1760). L'impaginazione non spicca per sontuosità, né per il formato (in quarto) né per la scelta della carta (di medio-bassa qualità) né tantomeno per contenuto (essenzialmente compilativo); si riconosce tuttavia una spinta esornativa commisurata alle disponibilità economiche del Biancolini, del Ramanzini e, verosimilmente, del dedicatario, Monsignor Niccolò Antonio Giustiniani, vescovo della città. Non eccelso ma apprezzabile risulta infatti il rame inciso dal Valesi in cui due grandi medaglioni (raffiguranti Clemente XIII e il leone marciano) posti ai lati di un angelo incarnano i simboli massimi del potere ecclesiastico e politico (**fig. 638**). Diversamente, i tomi quinto, sesto, settimo e ottavo delle *Notizie storiche delle chiese di Verona* (A. Carattoni, 1761-1762; 1765; 1766; 1771) si presentano totalmente privi di apporti calcografici, mostrando dunque un lieve dislivello qualitativo anche rispetto ai primi tre volumi della stessa opera, impressi tra il 1749 e il 1750 dall'eclettica bottega Scolari (cfr. **figg. 245-251**)¹⁸⁷.

Meno numerosi e meno articolati sono, nel complesso, gli studi legati alla storia della città e gli approfondimenti della sua *facies* romana e medievale. Vanno certamente menzionati i contributi locali sulla datazione e interpretazione paleografica relativa alla cassa contenente i corpi di San

¹⁸⁷ Il quarto volume invece, stampato nel 1752 sempre da Alessandro Scolari, si mostra già in linea con il "risparmio" tipografico e calcografico dei successivi.

Fermo e Rustico, riesumata – come si è detto – dopo l’inondazione atesina del ’57¹⁸⁸. Tra il ’59 e il ’63 si inanellano dunque alcune pubblicazioni specifiche, talvolta abbellite di vignette o tavole esplicative, come le già ricordate *Sacre antiche iscrizioni [...] lette ed interpretate dall’abate Domenico Vallarsi* (J. Vallarsi, 1759) (cfr. **figg. 625-627**), le *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate dal Signor D. Domenico Vallarsi e dimostrate puramente ideali dal marchese Luigi Pindemonti* (A. Carattoni, 1762) (cfr. **figg. 628-630**) e, ancora, *La Realtà e lettura delle sacre antiche iscrizioni sulla cassa di piombo contenente le reliquie di più santi martiri, [...] dimostrata ed esposta in quattro lezioni dall’abate Domenico Vallarsi* (J. Vallarsi, 1763). In questo contesto s’inserisce anche la *Versione italiana de gli Atti de’ Santi Martiri Fermo e Rustico* (A. Andreoni, [post 1752]) corredata della bella antiporta di Domenico Cunego (cfr. **fig. 285**) e l’*Orazione del P. Giovanni Granelli [...] recitata nel terzo giorno del triduo solenne fattosi nel settembre dell’anno 1759 in Verona per la traslazione della sacre Reliquie* (M. Moroni, 1760)¹⁸⁹. Oltre al rame frontespiziale ideato dal Pecchio (già dell’Andreoni; cfr. **fig. 574**) troviamo una tavola fuori testo e una vignetta conclusiva incise dal Cunego, rispettivamente su disegno di Francesco Schiavi e Francesco Lorenzi (**figg. 639-640**). Il primo testo incisario riproduce il “magnifico Altare di nuovo costruito per servir di ricetto più dicevole alle sagre Reliquie, [...] fatto delineare precisamente come egli stava ne’ giorni della solennità illuminato, ed adorno con l’Urna contenente le Ossa auguste in alto esposta all’adorazione, che poi finito il Triduo fu con le debite forme e solenni riposta in altra cassa di piombo sotto la mensa dell’Altare medesimo”¹⁹⁰. L’indicazione dello Schiavi non deve stupire: figlio dello scultore Giuseppe e fratello del pittore Prospero, Francesco abbracciò la professione di architetto ed ingegnere sotto la guida del Cristofali. Come ricorda anche Zannandreis, nonostante egli fosse tenuto in buona considerazione, solo pochi suoi lavori andarono oltre la soglia del progetto iniziale e, tra questi, la risistemazione degli interni di San Fermo Maggiore. Aggiunge a tal proposito l’autore de *Le vite*: “In questa stessa chiesa v’ha un bellissimo altar maggiore di marmo eretto nell’anno 1759 che alcuni tengono di suo disegno, ancorché altri lo vogliano del Cristofolo suo maestro”¹⁹¹. All’interno della diatriba attributiva, la firma dello Schiavi nella tavola in questione farebbe propendere in suo favore, visto e considerato anche il fatto che al suo nome l’architetto fa seguire qui non una ma due azioni precise e distinte: “inv[enit] et del[ineavit]”. Tornando all’apparato peritestuale, notevole è anche la piccola immagine con la *Salus Publica* (in veste atesina, visto il copricapo) desunta dall’antica iconografia numismatica romana e l’azzeccatissima iniziale calcografica costruita con ossa, allusiva ai versi dell’Ecclesiaste,

¹⁸⁸ Si veda anche la breve cronaca contemporanea: *Ragguaglio dell’inondazione del fiume Adige seguita in Verona li primi di Settembre 1757*, Verona, D. Ramanzini, [1758].

¹⁸⁹ Sul Granelli, predicatore gesuita di origine genovese, attivo in numerose città (Piacenza, Modena, Bologna, Padova, Savignano, Ferrara, Lucca, Genova, Venezia, Napoli, Verona e addirittura Vienna, ove fu chiamato nel 1761 da Maria Teresa d’Asburgo) si veda il profilo dedicato da M. P. Donato in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 58, 2002, *ad vocem*, pp. 525-526.

¹⁹⁰ *Orazione del P. Giovanni Granelli [...] recitata nel terzo giorno del triduo solenne fattosi nel settembre dell’anno 1759 in Verona per la traslazione della sacre Reliquie*, cit., s.n.p. (“G.B.N. a chi legge”)

¹⁹¹ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 405-406, p. 406.

anaforicamente ripetuti dal Granelli: “*Ossa ipsius visitata sunt, et post mortem prophetaverunt*” (fig. 641)¹⁹².

Fatta eccezione per il dibattito sollevato dal Vallarsi (non a caso figura di collegamento tra primo e secondo Settecento) rimangono però pochi – e tutto sommato scarni – i testi redatti *ex novo* sulle testimonianze del passato veronese. Il *De pace Constantiae* di Domenico Carlini (A. Carattoni, 1763) dimostra una volontà di affondo storiografico non esclusivamente localistico, dal momento che l’oggetto del trattato (la pace siglata a Costanza nel 1183 tra il Barbarossa e la Lega Lombarda) abbraccia una panoramica ben più estesa. Cionondimeno l’editore insiste visivamente sulla pertinenza atesina dell’argomento¹⁹³: il frontespizio è ornato da una vignetta valesiana dal sapore ‘patriottico’ raffigurante le tre arche scaligere di Mastino, Cangrande e Cansignorio (cfr. fig. 213/a) che sembra fare il paio all’iniziale calcografica della dedica – ove emerge, dal fondo, l’anfiteatro romano (cfr. fig. 595) – e al rame di chiusura con le personificazione di Verona, firmata Lorenzi-Cunego (già utilizzata nella monumentale gratulatoria dedicata al Bragadino, impressa dall’Andreoni nel ‘58; cfr. fig. 642 bis). Più convenzionale invece la testata con il blasone municipale affiancato dal doppio stemma di Benassuto Montanari e Giorgio Volpino, duoviri della città e intestatari del testo (fig. 642).

Di interesse più storico-artistico che storico-politico sono invece le *Osservazioni sopra un’antica cristiana scultura ritrovata nel recinto della cattedral di Verona*, compilate dal canonico Gian Giacomo Dionisi e stampate dal Moroni nel ’67; esse vertono su un bassorilievo del IX secolo raffigurante *Cristo fra gli apostoli Pietro e Paolo* posti entro una simbolica architettura tripartita ove motivi astratto-floreali si alternano a interessanti iscrizioni (come, ad esempio, l’indicazione dello scultore *Pelecrinus*). Per il suo carattere didascalico-esplicativo l’opera risulta corredata di alcune immagini: una tavola xilografica ripiegata (a mo’ di antiporta), una piantina in scala con le “Vestigi dell’antica Cattedrale” e due ricostruzioni anonime della facciata della chiesa, al secolo di Ratoldo e ai tempi presenti (figg. 643-644)¹⁹⁴. Alla stessa tipologia editoriale appartiene anche la *Breve notizia degli arazzi posseduti dalla eccellentissima casa Delfino in Venezia* (eredi Carattoni, 1776), più spiccatamente periegetica. L’opera è assai curiosa e, nonostante il piccolo formato, si presenta curata e, per così dire, “sdoppiata”: il testo (un catalogo di sette arazzi narranti le imprese militari di Carlo V contro Francesco I a Pavia) viene infatti ripetuto nelle due lingue italiano e francese. I preziosi paramenti furono commissionati da Carlo V a Tiziano e Giulio Romano, intessuti da esperti artigiani fiamminghi e donati inizialmente al marchese di Pescara, fedele comandante dell’imperatore. Passati alla famiglia Grassi di Venezia ai primi del Settecento, dal 1774 divennero proprietà di Daniele

¹⁹² Ecclesiaste 49, 18 in *Orazione del P. Giovanni Granelli*, cit., p. 5 e *passim*.

¹⁹³ La città aveva infatti svolto un ruolo cardine nella lotta alla casa di Svevia durante l’età comunale. Si pensi alla costituzione della Lega Veronese (assieme a Vicenza, Padova e Treviso), preludio alla Lombardia o alla partecipazione dei trecento cavalieri veronesi alla battaglia di Legnano contro Federico Barbarossa, entrambi episodi riportati nel resoconto del Carlini.

¹⁹⁴ Del medesimo autore va citata in questa sede anche l’opera più tarda: *Dell’origine e dei progressi della Zecca in Verona ove si spiegano alcune lettere impresse sulla sua antica moneta non intese dal Sig. Muratori*, eredi Carattoni, 1776 (con pochi rami di riuso).

Dolfino (1748-1798), capitano e vicepodestà di Verona dal '75 al '77. Fu proprio in tale occasione che “gli (*sic*) vide e contemplò Verona [...] quando l'Eccellentissimo Signor Daniele I Delfino, reggendola in nome della Serenissima Repubblica di Venezia, con doppio carico civile e militare, gli (*sic*) spiegò per la prima volta nella gran sala del suo Palagio, e gli (*sic*) espose in pubblico [...]”¹⁹⁵. Il duplice frontespizio risulta guarnito di due diverse vignette, entrambe incise dal Baratti su disegno di un non meglio specificato M.A.C.: esse rappresentano rispettivamente una figura femminile vestita all'antica accompagnata da un amorino con lo stemma familiare, nel caso della versione italiana (**fig. 645**), e una donna nell'atto di tessere al telaio, per la versione francese (**fig. 646**).

Merita poi certamente un accenno la nuova edizione delle *Antichità di Verona disegnate da Giovanni Caroto pittor veronese*, uscita dai torchi dei fratelli Merlo nel 1764. Il grande volume *in folio* ripropone infatti i disegni originali di monumenti architettonici locali (compresi prospetti, piante e particolari decorativi) eseguiti dal Caroto e già inseriti in veste xilografica nel *De origine et amplitudine civitatis Veronae* di Torello Saraina (Verona, A. Putelletto, 1540)¹⁹⁶. Nella nota “al lettor cortese” il Merlo rendeva esplicite le proprie intenzioni:

Avendo – scrive – per mia buona sorte i Legni stessi adoprati nell'Edizione fatta dal detto Paulo Ravagnani, ed essendosi resa questa così rara, che due copie sole (ed una di queste mancante) mi sia riuscito di vedere, ho stimato fare cosa grata agli eruditi coltivatori dell'Antichità e dell'Architettura dando nuovamente alla luce questo sì pregiabile libro. Quanto scrisse il Caroto nell'Edizione 1560 tanto ancor ho stampato.¹⁹⁷

Dunque non di illustrazioni calcografiche si parla, ma di tavole xilografiche; l'unica incisione su rame è la vignetta frontespiziale anonima raffigurante il *recto* e il *verso* di una medaglia dedicata al medesimo Caroto (**fig. 647**).

Va detto che, tra le molteplici testimonianze del passato presenti nella città atesina, l'Arena soprattutto era ancora in grado di catalizzare qualche ricerca mirata: nonostante la gran quantità di studi dedicatela nel tempo, rimanevano infatti aperti vari spiragli d'indagine tra cui, l'esatto periodo della sua costruzione. Su tale solco esplorativo si collocano le argomentazioni di Alessandro Carli (*Dell'anfiteatro di Verona ragionamento critico*, Verona, eredi Moroni, 1785) che, in base ad alcune affermazioni tacitiane, àncora l'edificio al 69 d. C., durante il breve impero di Vitellio¹⁹⁸. Seguirono le critiche *Osservazioni* di Benedetto Del Bene (Verona, D.

¹⁹⁵ *Breve notizia degli arazzi posseduti dalla eccellentissima casa Delfino in Venezia*, cit., pp. X-XII.

¹⁹⁶ L'opera godette di un certo prestigio, tanto che il Caroto ne inviò una copia al Vasari e si prodigò addirittura per realizzare una traduzione in volgare (ovvero il *De la Antiquità de Verona*, Verona, P. Ravagnani, 1560). Si veda E. Safarik in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, *ad vocem*, pp. 564-566.

¹⁹⁷ *Antichità di Verona disegnate da Giovanni Caroto pittor veronese*, Verona, fratelli Merlo, 1764, s.n.p.

¹⁹⁸ A. Carli, *Dell'anfiteatro di Verona ragionamento critico del conte Alessandro Carli*, Verona, eredi Moroni, 1785, pp. 1-4: “L'Anfiteatro di Verona [...] uno si è de' misteriosi monumenti, non anche asseguito dalla sagacità degl'interpreti; il quale per difetto d'iscrizioni e di lapidi che assegnino più certa contezza della sua fondazione, conserva tuttora il secreto della sua origine. [...] L'occasione, ed il tempo, in cui s'inalzò tanta mole, ha formato fin qui una ricerca, a cui in soddisfacente maniera non fu per anche risposto. [...] Chi ha creduto questo anfiteatro fabricato da Augusto, per ciò che Svetonio rapporta molti sontuosi edifizj essere stati inalzati da codesto Imperatore, ha appoggiata la presunzione ad una assai lieve probabilità. Il Saraina, e Mabillon, e dietro questo l'insigne nostro Moscardo si sono trovati indotti in così facil credenza. Il celebre Marchese Maffei combatte con giudiziosi riflessi questa opinione; dicendo fra le altre cose, che Plinio non avria ommesso di darne notizia, se tale anfiteatro esistito avesse a' suoi giorni. [...]. Il Marchese Maffei trova qui pure nella condizione de' tempi, e nella decadenza dell'arti

Ramanzini, 1786) da cui lo stesso Carli volle difendersi per iscritto¹⁹⁹. Beninteso, nessuno dei titoli citati presenta degli appoggi visivi (un'immagine dell'arena, una sua sezione, un dettaglio ornamentale ...) come invece ci si aspetterebbe. Del resto, anche un'opera con chiare aspirazioni extra-locali quale l'*Èssai sur l'ancienne histoire de Vérone* (Verona, erede Merlo, 1787), redatta in lingua francese da Gian Giacomo Dionisi, sembra ignorare a priori la possibilità di un'illustrazione calcografica, concentrando l'attenzione esclusivamente sul testo. Ben altra disposizione dimostrano invece gli eredi Moroni quando, consci dell'inossidabile fama del Maffei, propongono a distanza di quarant'anni circa una nuova edizione della *Verona illustrata*, ridotta però "in compendio principalmente per uso de' forestieri, con varie aggiunte" di Pietro Montanari (2 voll., 1771) tra cui una proemiale biografia del marchese. Si tratta in sostanza di una rivisitazione sintetica della grande impresa degli anni '30, intervallata da uno scelto numero di tavole ripiegate, alcune già comparse per i torchi Vallarsi-Berno, altre inserite *ex novo* e per la gran parte incise dal vicentino Cristoforo Dall'Acqua, specializzato nella riproduzione di architetture (cfr. **figg. 650-658**)²⁰⁰. L'impaginazione frontespiziale si compone di una semplice vignetta xilografica, eppur non manca l'antiporta con ritratto, ove si avvertono, forti, gli echi del modello rotariano intagliato dal Cunego nel 1755, semplificati in una variante anonima di qualità compositiva inferiore, ove il volto del marchese risulta svuotato di forza comunicativa (**fig. 648**); si nota, al contrario, grande cura nei dettagli ornamentali, dalla cornice dell'ovale con motivo a foglie lanceolate al riempimento dei quattro peducci angolari. Va inoltre fatto presente che alcuni esemplari dell'edizione presentano una *lectio* diversa del ritratto, anch'essa anonima e meno diffusa; qui il soggetto, ruotato di trenta gradi, appare frontale, più giovane e meno pasciuto (**fig. 649**). Il successo dell'iniziativa (e la disponibilità di nuovi rami) spinse la bottega moroniana a tornare sul tema anche a metà dell'ultimo decennio, quando ormai l'equilibrio politico lasciava di fatto intendere il profilarsi di una metamorfosi strutturale del suolo e della storia scaligeri. Quale dichiarazione estrema di un'identità sedimentata, nel 1795 viene infatti pubblicato un altro *Compendio della Verona Illustrata principalmente ad uso de' forestieri* (2 voll., Verona, eredi Moroni). L'*incipit* è ancora una volta accompagnato dal ritratto di Scipione e curiosamente mantiene, pur a distanza di un ventennio, l'oscillazione tra le due varianti segnalate per l'edizione del '71²⁰¹. Oltre alle informazioni originali maffeiiane con relativi ampliamenti sulle

possenti ragioni a non crederla produzione di basse età: suppone che cotal opera molto prima di Massimiano fosse stata costruita, ammettendo già senza dubbio che sotto Gallieno fossesi incominciata a disfare [...]. Inclina parimenti a supporre il Maffei che dopo il regno di Augusto, ma non di là da quel di Trajano, sia stata eretta l'Arena: ed in sì fatta indeterminazione di tempo si sforza anco a credere, che la fabbrica di questo edificio possa essere stata intrapresa da' Veronesi. Ei di questo particolar suo pensiero non adduce però prova alcuna, e molto meno ne cita autorità. Gli è un dubbio passo ch'ei confessa di mover tentone tra il falso bujo che ottenebra questo oggetto do erudizione".

¹⁹⁹ Lettera ad un amico ossia Scritto polemico in risposta alle Osservazioni sopra l'origine ultimamente attribuita all'anfiteatro di Verona, Verona, eredi Moroni, 1786.

²⁰⁰ Laddove è presente la firma, essa consiste nel solo cognome: "Dall'Acqua f.". Data l'esperienza in ambito architettonico del più anziano Cristoforo, non sembrano esservi dubbi sulla paternità delle tavole.

²⁰¹ Tale stranezza potrebbe essere imputata a una manipolazione successiva; le due edizioni consultate presso la Biblioteca civica veronese (coll. 217.4 per il 1771; coll. POST.129 e 320.2 per il 1795) presentano infatti rispettivamente in antiporta le **figg. 648 e 649**.

fabbriche veronesi (illustrate dal Dall'Acqua), il primo volume conta anche un interessante capitolo dedicato al Monte Bolca e ai suoi giacimenti fossiliferi; proprio in questa sezione si concentrano le novità calcografiche del libro²⁰², in anticipo di pochi mesi sul progetto dell'*Ittiolitologia* raccolto dal Giuliani. Prive di firma (ma ascrivibili verosimilmente a Giuseppe Dall'Acqua, degno sostituto del padre al servizio dei Moroni), le tavole ripiegate non lasciano spazio ad ambiguità interpretative, grazie alla "Spiegazione" inserita nel testo (**figg. 659-662**)²⁰³. Da un più ampio punto di vista esse testimoniano gli esiti di un cambiamento del gusto collezionistico affacciato già ai tempi di Maffei: la predilezione per i reperti di età greca, etrusca, romana, tardo imperiale ecc. sembrano infatti fare largo, ora, a raccolte naturalistiche di fossili. A ridosso dell'avvento napoleonico e delle tristemente note spoliazioni che ne seguirono, il *Compendio* finirà con l'assolvere un importante ruolo documentario dal momento che il suo secondo volume fornisce una dettagliata guida al Museo Lapidario, redatta dall'antiquario Giuseppe Tommaselli (forse su invito del conservatore Giacomo Verità)²⁰⁴. Non si dimentichi infatti che il cortile annesso al Filarmonico continuava a esercitare grande attrattiva per i turisti di passaggio in città e per gli stessi locali, sebbene dopo la morte del marchese l'incremento e la manutenzione della raccolta si fossero palesamente indeboliti. L'agile catalogo (redatto in italiano, anziché in latino) attinse probabilmente agli studi del Muselli, primo successore del Maffei nel ruolo di soprintendente. Modi e finalità tuttavia non hanno nulla a che spartire con il monumentale *Museum veronense* del '49; siamo di fronte, qui, a un elenco di iscrizioni e rilievi ordinato secondo la progressiva collocazione dei pezzi nell'allestimento museografico di fine secolo²⁰⁵.

Meritano di essere discussi, in conclusione, due testi di argomento storico che sembrano seguire le orme del primo Settecento: l'*Illustrazione delle terme di Caldiero* di Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri (Verona, B. Giuliani, 1795) e l'*Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche* di Alessandro Carli (Verona, B. Giuliani, 1797). Nel primo caso, la spiegazione del sito avviene attraverso una ricostruzione *tout court* basata sull'analisi diretta delle fonti antiche (in conformità agli insegnamenti maffeiiani) e sullo studio geologico del territorio²⁰⁶. L'opera fu presentata al concorso indetto dall'Accademia di

²⁰² L'unica altra sezione provvista di accompagnamento visivo è quella dedicata al teatro; qui le planimetrie si limitano però a riprodurre (reincidendo, talvolta) studi precedenti, già apparsi nella letteratura specialistica.

²⁰³ *Compendio della Verona illustrata*, cit., vol. I, pp. 222-223.

²⁰⁴ *Ivi*, vol. II, pp. 121-205.

²⁰⁵ Dopo la morte di Scipione l'incarico di conservatore fu assunto dall'amico Muselli, coadiuvato da membri scelti dell'adiacente Accademia Filarmonica (ad oggi non noti). Nel 1780 venne nominato soprintendente il veronese Giacomo Verità, appassionato di storia e proprietario egli stesso di una collezione di oggetti antichi; tuttavia, nonostante la preparazione antiquaria e la buona gestione museale dimostrate, egli non pensò mai di redigere un catalogo. Sarà appunto solo nel '92 che Giuseppe Tommaselli ne iniziò la stesura. Rispetto all'impostazione catalogica del Muselli e del Targa non si ha alcun progresso o approfondimento. Si osserva tuttavia come già nel 1792-95 il Museo avesse subito alcuni furti (una trentina di pezzi circa), destinati ad aumentare dopo il '96. G.P. Marchini, *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, cit., pp. 291-321.

²⁰⁶ Spunti di approfondimento si trovano in C. Gemma Brenzoni, *Un caso di studio per la valorizzazione del territorio: l'illustrazione delle terme di Caldiero di Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri*, in C. Gemma Brenzoni (a cura di), *L'illustrazione delle terme di Caldiero (1795) di Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri. Studi e ricerche*, Sommacampagna (VR), 2013, pp. 31-54.

Agricoltura nel 1792 e ne risultò vincitrice²⁰⁷. Malgrado la linearità dell'impaginazione, il tipografo non rinuncia alla vignetta frontespiziale (raffigurante lo stemma Giuliani) e, soprattutto, all'antiporta. Quest'ultima venne appositamente realizzata dal pittore veronese don Leonardo Manzati e tradotta ad acquaforte da Giuseppe Dall'Acqua²⁰⁸; la veduta delle terme ha il sapore di una vera e propria illustrazione scientifica – con tanto di didascalia in calce – e appare impreziosita da una cornice architettonica con motivi a festone e floreali (fig. 663). Dall'articolazione del testo e dal gusto “asciutto” dell'immagine, appare evidente sin d'ora l'adesione del conte Bartolomeo ai canoni estetici bodoniani, finanziariamente supportati dall'Ufficio di Sanità di Verona che – già promotore del concorso – pagò infine gran parte del ricercato allestimento²⁰⁹.

Il secondo titolo poc'anzi menzionato – *Istoria della città di Verona* – sembra volutamente ricollegarsi a quella predisposizione etica e ideologica del *modus operandi* maffeiano. Il lavoro si compone di sette volumi in ottavo scritti dal Carli, tutti impressi – stando alla data frontespiziale – nel 1796; non sembra fuori luogo l'obiezione già avanzata in proposito dal Marchi, il quale ipotizzava un'uscita scaglionata nel corso del “caldo” biennio 1796-1797 entro cui, considerati anche i molteplici impegni politici di Bartolomeo, la retrodatazione dovette sembrare una scelta se non necessaria, perlomeno prudente. Il frontespizio di ogni tomo esibisce infatti lo stemma del Comune di Verona, in uno slancio di “orgoglio patrizio per le tradizioni militari e intellettuali [...] certo incompatibile con la situazione che si era venuta a creare in città nel 1797”²¹⁰. La genesi dell'opera, lunga e a tratti travagliata, ricorda per certi versi le lente “gestazioni” letterarie del marchese; se ne ha notizia dalla *Prefazione* ove l'autore trascrive la delibera con cui, il 23 dicembre 1790, il Consiglio dei Dodici lo incaricava ufficialmente di compilare la storia cittadina, invitando altresì gli uffici del comune, le istituzioni pubbliche e private a garantirgli il sostegno necessario. Alessandro, vivace intellettuale dalla formazione europea, già descritto quale animatore dei salotti teatrali atesini²¹¹, intendeva colmare le lacune lasciate dall'illustre predecessore che non manca, ovviamente, di elogiare:

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 33-34.

²⁰⁸ Sul Manzati (1761-1826), pittore e architetto si vedano D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 518-521; R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti*, cit., p. 191; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, vol. VII, 1975, p. 157. Su Giuseppe Dall'Acqua si rimanda invece all'appendice bio-bibliografica.

²⁰⁹ L'Ufficio versò al Giuliani 2870 lire già nel giugno 1795; al tipografo la composizione dei caratteri e l'acquisto della carta erano costati rispettivamente 938 e 922 lire (per un totale di 1860 lire, cui andrebbe aggiunto anche il pagamento di pittore ed incisore; cfr. ASVr, *Archivio Lando*, b. 34). Le copie tirate furono circa 500 per un prezzo per copia stabilito a 10 lire l'una. Cfr. F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., pp. 24-26.

²¹⁰ G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, cit., pp. 184-185.

²¹¹ A. Carli, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche*, cit., vol. I, pp. IV-V: “Sono presenti a questo Consiglio le lunghe, ed assidue applicazioni, con le quali il dotto, ed egregio nostro Concittadino Conte Alessandro Carli da varj anni si studia di rendere ordinata, e d'arricchire coll'erudito, e colto suo stile di nuovi lumi la Storia di questa Città; e mentre il Consiglio medesimo riguarda con grato senso un'intrapresa, che riesce per ogni riflesso plausibile, e degna delle Nobili qualità, che distinguono esso Cittadino, trova della maturità sua il divenire a quelle deliberazioni, che vagliano a dimostrargli il pubblico gradimento, e ad animarlo a continuare a sempre maggior lustro della Patria nostra le onorevoli sue fatiche; e però sarà preso, che alli Magnifici Proveditori nostri di Comun sia demandato il carico di significare, in que' modi che pareranno alla prudenza loro più convenevoli, al pregiato nostro Concittadino Conte Alessandro Carli la giusta commendazione, che si retribuisce ai

Prima di tutti merita d'essere mentovato il chiaro nostro concittadino Marchese Scipion Maffei, [...] che s'aveva egli pure proposto a scopo di laboriose elucubrazioni. Versatissimo nella erudizione antiquaria attinta ai puri fonti, usato alla poesia, ed a trattar la filosofia, e l'oratoria, e però oratore, filosofo, e buon poeta [...] il Maffei possedeva in grado sovrano ogni maggior requisito per divenir esemplare, e classico in ogni ramo della Istoriografia. Prese infatti a occuparsene di proposito, raccogliendo prima di tutto colla scorta del Panvinio i materiali riguardanti la più antica parte delle nostre vicende, coll'intenzione di tesser la storia della patria dalle età più remote sino agli ultimi anni. Ma sventuratamente per noi, distratto dalla molteplicità degli studj, ingolfatosi in altre opere, o in qualche modo, com'egli confessa, spaventato all'aspetto dell'innamabil fatica, ch'era pur necessaria a rinvenire, ed illustrare i documenti dei bassi secoli, desistè dall'intrapreso lavoro, e contentossi di fare un dono alla Città de' materiali già raccolti e ordinati, cui diede alla luce sotto'l titolo di *Verona Illustrata*: illustrazione, che non v'è oltre agli anni di Carlo Magno; e di poco più utile di quel che lo siano i Commentarj del Panvinio"²¹².

Ispirato dunque dagli esempi di Panvinio, Maffei e Muratori, affiancato da colleghi amici come Gian Giacomo Dionisi ("che con dotte dissertazioni [...] nelle cose di sacra erudizione, e civile ha preparato [...] il cammin della patria Storia"²¹³), patrocinato dalla stessa Municipalità, l'autore dell'*Istoria* ebbe libero accesso ai documenti pubblici e agli archivi privati, ove poté unire l'indagine antiquaria primo-settecentesca basata sulla verifica delle fonti allo spirito razionalistico degli enciclopedisti²¹⁴. Il Carli guardava infatti con grande interesse alle coeve produzioni francesi, volteriane *in primis* cui dichiara di volersi accostare sin dalla citata *Prefazione*²¹⁵; non si dimentichi del resto che proprio con il filosofo e drammaturgo parigino egli intrattenne una breve, ma significativa corrispondenza epistolare²¹⁶.

riputati suoi studj, e la gradevol'espettazione, con cui se n'attendono opportunamente maturi frutti. E siano incaricati non pur gli Officj, e Ministerj di questa Città, sotto la custodia de' quali esistessero antichi, o recenti documenti relativi alla medesima, di dover prestare ad esso Cittadino nostro tutto il comodo di prendergli in esame ad ogni sua richiesta; ma sia reso noto anco ad altri Possessori, o Proprietarj di pubbliche, o private Librerie, ed Archivj, che farebbero assai grata cosa a questo Consiglio nel prestare egual comodo all'erudite osservazioni del commendato Soggetto [...]". Sul Carli e sulle sue incursioni teatrali si rimanda al cap. 2.2.3.1 e si veda inoltre P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, ad vocem, pp. 148-150

²¹² A. Carli, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche*, cit., vol. I, pp. XXIV-XXV.

²¹³ *Ivi*, pp. XXVIII-XXIX.

²¹⁴ Precisa infatti l'autore: "Ho procurato perciò di attingere a' legittimi fonti, e vagliare coll'esame più scrupoloso le sposizioni, e i racconti dai più antichi Storici tramandati; tenendo insieme gran conto di tutto ciò, che derivi dalle lapide, da' bassi rilievi, o statue, dalle pergamene, da' papiri, dalle medaglie, dalle monete, da' bronzi, sigilli, e stemmi, e da qualsiasi altra forma di tradizione. Mi sono fatto carico di esaminare quando a quando le forze della ragione, e del suo sviluppo, e così i vestigj del progresso dell'arti, e dello spirito umano, presentando a opportuni tratti il compendio della vita dei chiari ingegni, che hanno fiorito nella nostra contrada". *Ivi*, pp. XL-XLI.

²¹⁵ Volteriani sono ad esempio i giudizi sul medioevo atesino, trattato come periodo "morto", dominato dal disordine e dalla incoerenza delle notizie. Del resto, il proposito di "esaminare [...] le forze della ragione e del suo sviluppo" consiste soprattutto nella liberazione della storia delle origini dagli intralci delle tradizioni orali – tramandate e non verificate – e dalle leggende. Preto afferma che gli assunti illuministici della *Prefazione* trovino però "assai modesto riscontro nello sviluppo dell'opera, che non si discosta molto dalle numerose compilazioni di storia municipale che fioriscono nella Repubblica veneta negli ultimi decenni del secolo. [...] Se il Carli autore drammatico trasse dalla imitazione di Voltaire idee e ispirazioni per un buon lavoro di rinnovamento di temi e strutture sceniche, il C. storico è tributario ben più modesto del filosofo di Ferney. Solo alla fine del suo lavoro egli sembra ricordarsi che la storia non è solo arido allineamento di uomini, fatti, date, e così lo vediamo dedicare parecchie pagine alla descrizione fisico-geografica del territorio, alla cultura e alle scienze di Verona. Sono notizie modeste, disorganiche e avulse dal contesto dell'opera; la lezione dell'*Essai sur les mœurs* di Voltaire per una nuova storia della civiltà è lasciata cadere. Così la sua *Istoria* risulta una onesta e diligente compilazione erudita, arida e priva di vigore, piatta nello stile e pesante nel tessuto narrativo". Cfr. P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 20, 1977, pp. 148-150.

²¹⁶ BCVR, Carteggio A. Carli, b. 932, lettere di A. Carli a Voltaire del 3 gennaio, 31 marzo, 28 aprile del 1769 e 12 febbraio 1770 (già edite in F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, cit., pp.

Il recupero delle informazioni, la loro analisi e la redazione finale (secondo un taglio più divulgativo che scientifico) non furono affatto rapidi, anche perché le aspettative erano molto alte²¹⁷; nel gennaio del '94 il lavoro dovette essere quasi ultimato tanto che le autorità cittadine fissarono la stampa di duecento copie a spesa della collettività. Sarà però solo nel '95 che una tipografia locale – quella di Bartolomeo Giuliani, per l'appunto – si assumerà gli oneri del progetto, occupandosi del suo dignitoso allestimento²¹⁸. Malgrado l'agile formato, il *layout* appare molto curato, lasciando ai bordi margini più ampi destinati ad accogliere annotazioni e commenti. Soltanto il primo volume presenta un'illustrazione calcografica, ovvero il ritratto del Carli in antiporta. Gli artisti coinvolti furono il veronese Agostino Ugolini, pittore particolarmente avvezzo ai ritratti di rappresentanza, e l'intagliatore berico Giuseppe Dall'Acqua, in quel periodo di stanza in riva all'Adige e verosimilmente introdotto al *milieu* del conte-tipografo per tramite del canonico Dionisi²¹⁹. Fu proprio quest'ultimo infatti – e non il Giuliani – a saldare con una somma di 110 lire il lavoro del vicentino (a sua volta già chiamato

316-331); lettera di A. Carli a Voltaire del 14 giugno 1769 (edita in E. M. Luzzitelli, *Il viaggio d'Ippolito Pindemonte verso la "virtù" ed i suoi esiti moderati. I rapporti epistolari con Bartolomeo Benincasa*, in "Critica storica", a. XIX, 1982, n. 4, pp. 546-564, p. 554.

²¹⁷ A. Carli, *Istoria della città di Verona*, cit., vol. I, pp. XXXI-XXXIV: "Né qui posso permettermi di passare sotto silenzio [...] che dati mi vennero da' ragguardevoli Cittadini, onde assumessi il lavoro della Storia Veronese, e però nel bisogno di valermi di notizie acquistate per altra via che dai libri, piacque alla Patria grata al mio buon volere, di cospirare spontanea all'esecuzione dell'assunto, con farmi agevole il poter attingere ai fonti degli archivj pubblici, e perché mi giovassi degli scritti oziosamente colà rinchiusi, ed oggimai non ad altro utili, fuorché a siffatte occasioni. Laonde l'anno 1790, occupando la Magnifica carica di Provveditori della Città i N.N. S.S. Marco Marioni [...] ed il Marchese Giovanbattista Monti coltivatore dei buoni studj [...] emanò un decreto del consiglio dei XII, che dandomi impulso all'opera con espressioni dettate dalla prevenzion favorevole sul buon esito delle mie applicazioni, schiude non solamente, e sottopone al mio esame qualunque monumento, o carta guardata ne' cancelli de' pubblici ministerj, ed offizj, ma inoltre eccita coll'offerta della patria riconoscenza qual si sia proprietario di private biblioteche, ed archivj a voler essermi cortese di qualunque manoscritto o libro, che potesse riuscire acconcio alle mie osservazioni. Confortato da tanto invito, e dalla fiducia manifestata in sì onorevole guisa da' miei concittadini, io ho intrapreso con maggior lena il travaglio, e n'ho presentata alla Patria qual ch'essa siane l'esecuzione".

²¹⁸ Un lettera del 5 settembre 1790 (conservata in ASVe, *Riformatori*, b. 367) testimonia come inizialmente la stampa dovesse essere affidata agli eredi Moroni: "Al Nob. Sig.^r Alessandro Carli di Verona condotto dal desiderio di dar alla luce il frutto delle sue applicazioni impiegate sulla Storia della Patria sua, nutrì in pari tempo la brama ch'essa fosse stampata con qualità di caratteri singolari, e con carta distinta appoggiando l'incarico di questa impresa agli Eredi Stampatori di Marco Moroni. Essi ne assunsero l'impegno al quell'effetto si determinarono di valersi dei speciosi Caratteri Bodoniani come li soli che esigono a ragione l'universal applauso [...]". Il progetto, vuoi anche per la lentezza redazionale, passò invece al Giuliani. Lo stampatore di S. Paolo vide nel finanziamento collettivo un'ottima opportunità imprenditoriale, come di fatto si rivelerà. L'analisi del libro dei conti (ASVr, *Archivio Lando*, b. 34) dimostra infatti come la Città abbia versato alle casse della Tipografia 5.501 lire per la stampa dei soli primi due volumi (a fronte di un costo sostenuto pari a 3.422). Gli altri cinque volumi, pubblicati tra il 1796 e il 1796 – benché la data sia sempre e solo 1796 – garantirono entrate ancora migliori: resero infatti 10.221 lire contro una spesa di 6.223 lire. In totale vennero vendute duecentosettantaquattro copie a 35 lire ciascuna e dodici a lire 50. Si veda F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., pp. 27-28; G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, cit., pp. 184-185; M. Girardi in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 252-253, cat. n. 42.

²¹⁹ Del ritratto Dall'Acqua parla in una lettera del maggio 1796 (conservata alla Bertoliana di Vicenza) indirizzata al conterraneo corrispondente Ottone Calderari, il quale l'avrebbe voluto presto a Vicenza per l'allestimento delle illustrazioni dei suoi progetti architettonici, pubblicati tra il 1808 e il 1815. Sulla vicenda (che in passato fece discutere su un eventuale carriera pittorica da parte di Giuseppe Dall'Acqua) si veda L. Olivato, *L'incisore e l'architetto. Giuseppe Dall'Acqua scrive a Ottone Calderari*, in F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete (a cura di), *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona, 2012, pp. 352-361. Oltre alla testimonianza epistolare, il soggiorno dell'incisore è attestato dal toponimo "Veronae" che affianca la firma in calce.

per gli *Aneddoti* danteschi; cfr. **figg. 766-769**), come dimostrano alcune lettere conservate presso la Biblioteca Capitolare²²⁰.

La composizione del rame ricalca la modalità pittorica tipica dell'Ugolini, riscontrabile anche nel contemporaneo ritratto di Gomberto Giusti (1796; Fondazione Miniscalchi Erizzo) e nei successivi del vescovo di Rimini Gualfardo Ridolfi (1807; Museo Canonico di Verona), del suo successore Innocenzo Liruti (1808-1810; Seminario vescovile di Verona) e – in *pendant* – di papa Pio VII (1808-1810; Seminario vescovile di Verona)²²¹: i protagonisti sono sempre colti in interni squisitamente caratterizzati, disseminati di “oggetti parlanti” atti ad affermare, in un colpo d'occhio, interessi, gusti e occupazioni. Nel caso del Carli, il soggetto è immortalato in uno studiolo gremito di testimonianze antiche (*codices*, rotoli di pergamene, piccole lapidi ...) su cui spiccano, nello sfondo, un bassorilievo a soggetto teatrale (metafora allusiva alla sua produzione drammaturgica) e, in primo piano, una grande carta geografica srotolata – edita forse nel 1625 da Giovanni Nachio²²² – a dimostrazione della multiforme cultura e dell'integrazione interdisciplinare (**fig. 664**)²²³. Oltre la finestra s'intravede l'affaccio interno del palazzo di famiglia presso l'attuale via Roma (già proprietà Della Torre e rilevato nel 1789 per la considerevole cifra di 21.600 ducati) oggetto in quel torno d'anni di nuovi interventi pittorici e scultorei per i quali il conte coinvolse Marco Marcola e Gaetano Cignaroli²²⁴.

L'allentamento delle indagini storico-antiquarie (sostituite talvolta da ricerche geologico-naturalistiche) va di pari passo con l'affievolirsi delle investigazioni patristiche, entrambi campi in cui Verona era riuscita a distinguersi nel precedente trentennio. Beninteso, rispetto alla prima tipologia di testi, la produzione di contenuto religioso godeva a prescindere di una maggiore “presa” sul pubblico, soprattutto per quanto concerne la stampa di piccole biografie o di libretti devozionali. I grandi tomi di patristica, dispendiosi tanto per i compilatori quanto per gli

²²⁰ Cfr. BCapVr, cod. DCCCLI, II, f. 28, lettere di Giuseppe Dall'Acqua a Gian Giacomo Dionisi del 27 dicembre 1796, 3 gennaio 1797 (citare in E.M. Guzzo, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 254, nota 38) e 6 gennaio 1797. L'apporto del Dionisi in relazione alla “dimistica” stamperia di via San Paolo si estende anche alla mediazione per l'*Ittiolitologia*, a cui afferiscono altre lettere scritte tra il 1789 e il 1797 dal vicentino al prelado (sulla questione si tornerà al cap. 3.4.2). Cfr. *ivi*, p. 254, nota 31.

²²¹ Sulla ritrattistica ugoliniana, con specifici riferimenti ai ritratti menzionati, si vedano S. Marinelli in 1797. *Bonaparte a Verona*, cit., cat. nn. 22-23, pp. 237-239 (Gomberto Giusti e Teresa Malaspina), n. 71 pp. 265-266 (Pio VII), n. 74 pp. 269-270 (Gualfardo Ridolfi), n. 75, p. 270 (Innocenzo Liruti); S. Trevisani, C. Anselmi in E. M. Dal Pozzolo, G. Poldi (a cura di), *Tra Visibile e Invisibile. Storia, Conservazione e Diagnostica. Otto dipinti del Museo Canonico di Verona*, Vicenza, 2007, pp. 94-101, scheda n. 7 (Gualfardo Ridolfi); E. M. Guzzo in *Museo Canonico. Restauri, acquisizioni, studi*, Catalogo della mostra (Museo Canonico, 9 ottobre - 14 novembre 2004) a cura di E. M. Guzzo, Verona, 2004, pp. 74-76, cat. n. 37; P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, cit., pp. 115-118. Per un profilo biografico del pittore si rimanda a A. Tomezzoli, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, cit., pp. 217-254, pp. 243-244; id., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., vol. II, pp. 313-314; A. Ferrari, *Agostino Ugolini*, in *ivi*, pp. 834-835 (con precedente bibliografia); id., *Agostino Ugolini*, in L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., pp. 384-393.

²²² L. Olivato, *L'incisore e l'architetto*, cit., p. 358.

²²³ M. Girardi in 1797 *Bonaparte a Verona*, cit., p. 253: “[...] L'orientamento della carta è il nord, come di consueto, per chi guarda, mentre per il Carli è un improbabile est. A terra, sotto il tavolo, due iscrizioni latine: ad una, conservata nel Maffeiano (*CIL*, v, 3336), aggiunge l'aggetto superiore; dell'altra, infissa *ab antiquo* in un muro del foro di Brescia (*CIL*, v, 4443), trascrive erroneamente l'inizio”.

²²⁴ Cfr. C. Bismara, *Il casato Carli di Verona. Fra terra e cultura dal XVI al XIX secolo*, in “Studi storici Luigi Simeoni”, LV, 2005, pp. 365-378, p. 375; R. Caloi, *Palazzo Carli a Verona*, Verona, 2009.

acquirenti/sottoscrittori, sembrano invece ormai definitivamente usciti di scena; o meglio, lo stimolo compilativo, critico, filologico e analitico che aveva contraddistinto ad esempio i lavori del Vallarsi o dei Ballerini pare orientato, ancora una volta, verso altri lidi, più in linea con le correnti europee e laicizzanti²²⁵. Rimangono dunque pressoché invariate la pubblicazione e la vendita di opuscoli di rapido consumo, non di rado ornati da immagini di santi, beati o devoti. Basti qui citare il *Breve ragguaglio delle virtù della marchesa D. Maria Margherita Durina Serponti [...] con varj avvertimenti per la vita divota* (A. Andreoni, 1757) (**fig. 665**) e i numerosi compendi o componimenti in versi dedicati a San Filippo Neri, da leggersi sull'onda dell'entusiasmo per i lavori architettonici della nuova chiesa dell'ordine, ufficialmente iniziati nel '59²²⁶; in questa chiave si spiegano il *Viaggio di S. Filippo Neri da S. Germano a Roma* di Ippolito Bevilacqua (A. Andreoni, 1758) (**fig. 666**; riutilizzata dal Moroni nel '74 all'interno del nuovo *Panegirico* dedicato al santo dal Flechier), *Per la festa di S. Filippo Neri* di Gianfrancesco Manzoni (A. Andreoni, 1759) (**fig. 667**) o le *Stanze per la solennità di San Filippo neri* di Giuseppe Vicelli (M. Moroni, 1760) (**fig. 668**). Dal confronto delle rispettive antiporte si nota come Domenico Cunego rappresenti una costante incisoria: laddove non attinge all'iconografia tradizionale (cfr. **fig. 667**), il suo bulino segue le tracce di un pittore con cui già aveva stabilito prolifici rapporti professionali, non estraneo peraltro agli ambienti oratoriani: Francesco Lorenzi²²⁷. Proprio quest'ultimo sarà infatti incaricato di dipingere, verso la fine dell'ottavo decennio, la grande pala dell'altare dell'Oratorio raffigurante *L'apparizione della Vergine a San Filippo* di cui si sono purtroppo perse le tracce in seguito al bombardamento del 1945, oggi analizzabile attraverso il disegno preparatorio del Museo di Castelvechio (inv. 12634 2 B 94) e un modelletto – anch'esso verosimilmente preparatorio – conservato presso i Padri filippini di Verona²²⁸. Non è escluso che i lavori stampati possano aver dunque funto da volano ad altre commissioni, visto e considerato che i legami del Lorenzi con alcuni esponenti della

²²⁵ Non si esclude che a influire sul calo di tale genere letterario possa essere stata anche la morte, nel 1758, di papa Benedetto XIV che aveva mostrato ampi segni d'apertura verso posizioni più aggiornate e meno anacronistiche, sostenendo altresì letterati e scienziati (si pensi solo al caso del Maffei, il cui esilio nei pressi di Cavalcaselle fu revocato grazie al suo intervento). Cfr. D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento*, cit., pp. 246.

²²⁶ Il santo verrà dichiarato "*Patrono optime merito Civitatis Veronae*" solo nel 1787; cfr. L. Facchin, *Un rione sull'Adige. Tempi, luoghi e figure ai Filippini*, Verona s.d., p. 62. Cfr. anche L. Olivato, *La "chiesa nuova" dei Filippini: le vicende architettoniche*, in *Tra carità e vanità*, cit., pp. 41-44 (con precedente bibliografia). I Chignola, *Villa Vecelli Cavriani: un itinerario tra arte e cultura*, in id. (a cura di), *Villa Vecelli Cavriani. Un complesso emblematico del secondo Settecento veronese*, Mozzecane (VR), 2003, pp. 45-181, con particolare attenzione alle pp. 159-162.

²²⁷ L'antiporta di *Per la festa di S. Filippo Neri* si affida a un'iconografia riconoscibile, iniziata verosimilmente da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio (1552-1626) e diffusa attraverso la riproduzione a stampa da Gabriele Paleotti dalla fine del XVI secolo. A Verona, l'immagine del Santo *post-mortem* era stata "rispolverata" in tempi recenti (già prima del 1713) da Carlo Maratta che aveva peraltro generato una serie di copie locali. La tela marattesca è ancor'oggi conservata presso la Casa dei Padri Filippini. Si veda A. Malavolta in *Tra carità e vanità*, cit., pp. 110-113, cat. n. 4. Enrico Maria Guzzo nota invece come la composizione del *San Filippo* nell'antiporta del '60 richiami alcune 'pose' veronesiane, come quella del Sant'Antonio nella cosiddetta *Pala Marogna* e di San Pantalon nella pala con la *Conversione di San Pantalon*. Cfr. E. M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei, Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, cit., p. 7.

²²⁸ A. Tomezzoli in *Museo di Castelvechio. Disegni*, cit., p. 111, n. 78; id., *Precisazioni sul catalogo di Francesco Lorenzi in Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, cit., pp. 39-65, p. 55; id. in *Tra carità e vanità*, cit., pp. 120-122, cat. n. 14.

congregazione si mantennero negli anni. Ne siano prova il coinvolgimento, poco tempo dopo, per l'abbellimento dell'operetta di padre Manzoni (*I treni di Geremia*, M. Moroni, 1762) e, in contemporanea all'esecuzione della citata pala, il ruolo nella decorazione di villa Vecelli Cavriani a Mozzecane costruita dal Cristofali, di cui il sopra ricordato Giuseppe era co-proprietario²²⁹. Paragonata alle produzioni coeve, l'edizione del '62 rivela un livello decisamente più alto, grazie anche all'intervento di Marco Pitteri il quale traduce volumetria ed espressività lorenziane con il tipico *ductus* a tratti paralleli, in grado di creare dinamici effetti chiaroscurali; lo dimostrano il frontespizio col profeta in contemplazione, la testata di dedica con le armi di Maria Teresa d'Este e la vignetta d'apertura alla prima canzone, con la personificazione di Gerusalemme in guisa di regina accasciata tra i salici (**figg. 669-671**)²³⁰. La conoscenza tra il pittore veronese e il più anziano incisore veneziano potrebbe risalire alla metà del quinto decennio quando il Lorenzi soggiornava in laguna (1745-1750); considerato tuttavia l'orientamento incisivo del fratello Giandomenico, maturato giustappunto nell'officina del Pitteri e "sbocciato" in concomitanza con l'allontanamento del Cunego da Verona (dopo il 1760), non è da escludere che a mediare tra Francesco e Marco Alvise sia stato, in un secondo momento, l'intagliatore di Mazzurega. Certo è che i due avranno modo di realizzare assieme un ritratto *post-mortem* di Scipione Maffei, dedicato dal Pitteri a Giambettino Cignaroli; la stampa non presenta data ma si colloca verosimilmente attorno ai primi anni del settimo decennio, in linea con la pubblicazione de *I Treni di Geremia*²³¹. Nell'elenco delle opere del Pitteri stilato dal Cicogna si rammentano in realtà altre due testimonianze di collaborazione, attualmente non verificate: uno stemma "d'ignoto, custodito da un angelo fralle nubi" e una vignetta tratta dall'antico, parte di un ciclo calcografico cui contribuì anche Piazzetta²³².

Tornando al breve elenco di letteratura agiografica locale provvista di illustrazioni non si manchi di menzionare, in successione cronologica: la *Versione italiana de gli Atti de' Santi martiri Fermo e Rustico come si leggono nella edizione del P. Teodorico Ruinart*, tradotta dal Bevilacqua, (A. Andreoni, *post*-1752 [1759]) (cfr. **fig. 285**); l'*Actorum B. Joannis Marinonii* del

²²⁹ Sulla "scalata" sociale dei Vicelli, mercanti di lana e seta, cfr. I. Chignola, *Villa Vecelli Cavriani: un itinerario tra arte e cultura*, cit., pp. 45-181, con particolare attenzione alle pp. 161-162. Per un'analisi sulla decorazione della villa si veda id. in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 449-453. L'inserimento della famiglia Vicelli nelle frequentazioni nobiliari del periodo è attestato anche dalla partecipazione del medesimo Giuseppe alle raccolte encomiastiche celebranti rispettivamente Benedetto Giovanelli (cfr. *Poemetto per l'ingresso pubblico di S.E. Sig. Co. Benedetto Giovanelli creato Procurator di S. Marco*, s.n.t., 1779), Matilde di Canossa e Giovan Battista d'Arco (cfr. *Per le nozze della Signora Marchesa Matilde di Canossa e del Signor Conte Gio. Battista D'Arco poetiche composizioni*, D. Ramanzini, 1762).

²³⁰ Il volto del profeta sarà ripreso, a distanza di un decennio, nell'affresco a *grisaille* con il San Giovanni dell'Oratorio Huberti presso Corte Leoni detta "Il Drago" di San Martino Buon Albergo (cfr. **fig. 669/a**). Sul ciclo cfr. A. Tomezzoli in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 181-184, cat. 164 (con precedente bibliografia).

²³¹ L'iniziativa del ritratto spettò con ogni probabilità al veneziano Pitteri (che sceglie infine a chi dedicarla). Per il disegno si era verosimilmente rivolto al Lorenzi anche in virtù della fama consolidata di quest'ultimo, già autore di un modello a cera rossa per la medaglia commemorativa del marchese commissionata dall'Accademia Filarmonica nel '55 e di un dipinto a figura intera (oggi conservato al Museo Maffeiiano e per molto tempo attribuito al Nogari).

²³² E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni Veneziane*, cit., vol. V, 1842 p. 293

Casari, diffuso in due distinte edizioni, latina e italiana (M. Moroni, 1763) (**fig. 672**)²³³; *Della vita del buon servo di Dio F. Domenico Sanguigno libri due* (D. Ramanzini, 1766) con una curiosa antiporta firmata da Joseph Wagner, simile – ma non identica – alla coeva edizione lagunare (A. Bassanese, 1766) (**fig. 673**)²³⁴; le *Memorie storiche delle virtù, viaggi, e fatiche del p. Giuseppe Maria de' Bernini da Gargnano cappuccino della provincia di Brescia* scritte da Cassiano da Macerata (M. Moroni, 1767) (**fig. 674**); la *Vita della beata Angela Merici bresciana prima fondatrice della congregazione di S. Orsola* (D. Ramanzini, 1768) (**fig. 675**); le *Notizie storiche de' due santi romiti Benigno e Caro* di Giandomenico Marai (A. Carattoni, 1769) (**fig. 676**); il *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja* (francescana contemporanea) redatto da Eusebio Salvi, corredato di numerose testimonianze documentarie epistolari coeve e di un'*Orazione Panegirica* a Santa Margherita di Cortona, cui è peraltro dedicata la bella antiporta incisa da Domenico Lorenzi (eredi Carattoni, 1774) (**figg. 677-679**)²³⁵; il *Compendio della vita del Beato Bonaventura da Potenza* (M. Moroni, 1776) (**fig. 680**); la *Breve Notizia della vita di Suor Maria Teresa di Gesù Fracanzani* (M. Moroni, 1780) (**fig. 681**); la *Vita di Sant'Arcadio martire* di Gian Giacomo Dionisi (eredi Carattoni, 1782) (**fig. 682**); la *Vita di S. Mamaso martire* (D. Ramanzini, 1784) (**fig. 683**); la '*summa*' *Dei Santi veronesi* redatta dal canonico Dionisi (erede Merlo alla Stella, 1786) (**fig. 684**); la *Notizie su della vita, morte e miracoli della Beata Maria della Incarnazione* (eredi Moroni, 1792) (**fig. 685**); la *Vita del beato Bernardo da Offida* (eredi Moroni, 1796) (**fig. 686**).

Rientra nel sempre-verde mercato religioso anche l'incessante pubblicazione di preghiere, novene, orazioni *et cetera* stampate il più delle volte in versione "tascabile" senza troppe attenzioni tipografiche, secondo il "trattamento" riservato alla letteratura di consumo veloce. Si possono tuttavia isolare alcuni casi degni di nota, se non altro per la presenza – pur altalenante in quanto a esecuzione – di abbellimenti iconografici. Si pensi alle *Memorie della Madonna del Popolo che si venera nella Cattedrale di Verona* redatte del Dionisi, in equilibrio tra analisi storica e descrizione votiva (A. Carattoni, 1756). Oltre alla testata accompagnatoria

²³³ L'edizione latina presenta una bella antiporta firmata dal vicentino Cristoforo Dall'Acqua, riprodotta in maniera semplificata (e anonima) nella versione italiana.

²³⁴ Nell'edizione ramanziniana del '66 l'antiporta reca infatti la firma del Wagner (**fig. 673**), incisore originario della Svizzera assai noto a Venezia ove fondò un'importante calcografia; sulla base delle conoscenze odierne non sembra abbia mai soggiornato a Verona né tantomeno sono attestate collaborazioni locali. Assume dunque un interesse particolare questa piccola tavola del settimo decennio, tanto più che la coeva versione lagunare (consultata presso il Centro teologico di Torino) sulla quale ci aspetteremmo il medesimo nome di incisore, ne risulta al contrario priva. La lastra di rame appare infatti leggermente mutata, sia nella scritta in basso ("Vera Effigie del Buon Servo di Dio // il Fratel Domenico Sanguigno di // Belgiojoso di Pavia", anziché "Vera Effigie del Buon Servo di Dio il Fratel // Domenico Sanguigno di Belgiojoso di Pavia"), sia nell'aggiunta di alcuni strumenti della passione accanto al globo crucigero, sia nella semplificazione di vari dettagli strutturali (l'architettura sul fondo) ed espressivi (si veda la resa dei volti dei domenicani).

²³⁵ Ad altra mano appartiene invece il frontespizio, le testate e le iniziali calcografiche (tutte anonime), facenti verosimilmente parte del repertorio esornativo di bottega (**figg. 678-679**). Per esempio, il putto tra racemi era comparso già nel '54 per le *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi Proveditor di Verona*, edito dai Merlo (cfr. **fig. 582**).

alla dedica (di pertinenza seminariale²³⁶) e all'iniziale calcografica inserita nella medesima pagina, meritano di essere segnalate l'antiporta raffigurante *San Zeno al cospetto della Vergine* e il frontespizio con la riproduzione di un antico rilievo mariano di proprietà muselliana inserito nell'omonimo museo, ambedue incisi da Domenico Cunego (**figg. 687-688**). L'iniziativa carattoniana si ricollega a un'occasione ben precisa: l'inaugurazione, il 14 novembre 1756, del nuovo altare della cappella intitolata alla Madonna del Popolo, presso la cattedrale veronese²³⁷. L'opera dovette riscuotere discreto successo se è vero che a distanza di anni Zaccaria Betti tornò sull'argomento, ampliandone la ricostruzione (eredi Carattoni, 1770)²³⁸ e Tommaso Corvesi vi dedicò un'*Orazione panegirica* corredata di monumentale antiporta (eredi Carattoni, 1781) (**fig. 689**). Quest'ultima colpisce per l'impeccabile esecuzione, al punto che la strana assenza di indicazioni autoriali in calce diventa per certi versi un problema affatto semplice da risolvere. Esclusi per discordanze calligrafiche e di gusto i due vicentini Dall'Acqua, particolarmente attivi in città in quel periodo, l'analisi stilistica porterebbe in direzione del Cunego che però – come si è detto – dal '61 risulta stabilmente attivo nell'Urbe, diradando sempre più le commissioni scaligere, tant'è che dopo quella data la sua 'presenza' nelle illustrazioni è dovuta solo a riusi calcografici (peraltro frequentissimi). L'accostamento all'incisore veronese rimane dunque, anche per questi motivi, tuttora incerto e, se confermato, costituirebbe l'unico caso di 'ritorno' documentato dopo una carriera romana ormai quasi ventennale (e prima del soggiorno berlinese)²³⁹. Certo è che l'acquaforte in analisi si presenta magistralmente eseguita sotto ogni punto di vista: plastico, luministico, espressivo, compositivo. La stessa modulazione degli incarnati attraverso l'alternanza del puntinato e del tratteggio ovoidale ricordano certe modalità di Domenico; per quanto riguarda poi l'ideazione e la resa dei dettagli, si avverte un sapore tiepolesco, declinato forse nella sua variante lorenziana (si noti la peculiare increspatura dei panneggi, serici e ariosi). La rappresentazione della Madonna, protagonista della scena e assisa su una solida nube di amorini, è rivisitata in una chiave allegorica più complessa, chiamata a condividere lo spazio con numerose personificazioni (il Fiume Adige in basso a sinistra, Verona in basso a destra, la Fede al centro ...).

Molto più semplice è invece il caso della *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del buon consiglio*, stampato a più riprese, in ventiquattresimo, dal Ramanzini. Presso la Biblioteca civica veronese si sono rintracciate almeno tre edizioni (1757; 1758; 1761), ma le note tipografiche nel frontespizio ci informano che prima del '57 ne furono proposte altre

²³⁶ La testata era infatti già stata utilizzata per il *Sulpici Severi Opera* del 1741 (cfr. **fig. 236 bis**); solo il campo dello stemma necessitò una variazione, aggiornata sulla casata del nuovo destinatario, il vescovo Bragadino.

²³⁷ G. G. Dionisi, *Memorie della Madonna del Popolo che si venera nella cattedrale di Verona a monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Giovanni Bragadino*, cit., pp. V-VI. In merito si vedano anche le pp. XIX-XX e Z. Betti, *Memorie storiche intorno al culto di Maria Vergine nella Cattedrale di Verona*, Verona, A. Carattoni, 1770, p. 25.

²³⁸ Z. Betti, *Memorie storiche intorno al culto di Maria Vergine nella Cattedrale di Verona*, cit.. L'opera inglobò alcune illustrazioni della precedente (frontespizio, iniziale calcografica), mutò la testata di dedica al Giustiniani (desunta da *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate dal Signor D. Domenico Vallarsi*, con solita variazione di stemma) e vi aggiunse una tavola ripiegata esplicativa a mo' di antiporta e una nuova vignetta frontespiziale.

²³⁹ Sulle tappe del percorso di Domenico Cunego si rimanda al profilo biografico dedicato in appendice.

due. Nonostante la modestissima impaginazione, all'interno troviamo piccole tavole di discreta fattura (alcune firmate da Cunego e Cagnoni) che rivelano un'attenzione estetica per niente scontata (**figg. 690-692**). Continuando la breve carrellata ricordiamo anche la *Novena sacra per apparecchio alla Festa del Gran Dottore della Chiesa Sant'Agostino* (A. Andreoni, 1759), accompagnata dall'antiporta impressa con inchiostro rosso raffigurante il santo d'Ippona in contemplazione divina, incisa da Domenico Cunego forse su idea del Lorenzi (**fig. 693**); le *Notizie di Sant'Onofrio eremita* (M. Moroni, post 1759)²⁴⁰ con l'immagine del santo incisa dal Cagnoni (già trasferitosi a Brescia) desunta dal dipinto del Farinati (**fig. 694**); e ancora le *Memorie della prodigiosa apparizione dell'effigie di Maria del Frassine*, rinforzata dalla tavola di Cristoforo Dall'Acqua (**fig. 695**). Di qualità certamente inferiore sono le immagini (anonime) poste a scandire le tappe mariane delle *Novene per le sette festività* redatte da Giacomo Filippo Gatti (eredi Carattoni, 1767) (**figg. 696-702**) o, ancora, l'antiporta de *Le notti di S. Maria Maddalena penitente* di Domenico Giulio (Merlo alla Stella, 1787) (**fig. 703**).

In una scala gerarchica, al gradino superiore – per articolazione e accessibilità di contenuti – troviamo invece le disquisizioni di carattere storico o letterario, basate spesso su episodi biografici ovvero testimonianze scritte di santi, beati e porporati. S'inserisce nella categoria la *Dissertatio de duobus episcopis Aldone et Notingo* (A. Andreoni, 1758), opera in quarto del canonico Dionisi ove si segnala, insieme alla testata con lo stemma del dedicatario (il decano Pietro Paolo Franchino) e all'iniziale zoomorfico-naturalistica, una tavola topografica ripiegata, disegnata verosimilmente dallo stesso Gian Giacomo (**figg. 704-706**)²⁴¹. A seguire, tra i contributi abbelliti da immagini incise, si citano: la *Dissertazione in difesa della dottrina dell'angelico dottor San Tommaso* (D. Ramanzini, 1760) indirizzata al vescovo Giustiniani di cui viene riprodotta – assai modestamente – l'effigie in antiporta (**fig. 707**); il ritratto episcopale, reinciso in controparte, compare anche nella traduzione del cassinese Ricci: *Di San Prospero Aquitano [...] il poema degl'ingrati ovvero semipelagiani* (A. Carattoni, 1764) (**fig. 708**). Benché anonimo, la manifattura è qui certamente migliore e tradisce al contempo un probabile comune rifermento pittorico (non individuato) diversamente rivisitato nelle parti "accessorie" (sfondo, cornice, iscrizione ...). Spicca inoltre l'*incipit* con il ritratto dell'autore Francesco Maria Ricci, abate benedettino di Roma naturalizzato ferrarese, già noto nel panorama scaligero per aver fornito una traduzione del *De Rerum natura*, stampato dai medesimi torchi del Seminario. L'antiporta sembra infatti desunta, nel suo complesso, da quella del 1751 (cfr. **fig. 264**) nonostante la paternità sia diversa: il disegnatore non è il Gavirati, ma il concittadino Ghedini, mentre l'incisore non è il Bolzoni, ma il veneziano Zucchi che con il Ghedini aveva peraltro già

²⁴⁰ La datazione è ipotizzabile a partire dalla firma dell'incisore Domenico Cagnoni, il quale "sculp. Brix.". Dalla ricostruzione del suo profilo biografico e professionale si sa che il trasferimento nella città lombarda è ancorabile al 1759 e prosegue per circa un decennio. L'opera quindi (o se non altro la sua antiporta calcografica) venne realizzata entro questo lasso di tempo.

²⁴¹ Si veda anche la versione volgarizzata: *De' due uldarici nella chiesa di Trento non immediatamente successi al Signor Canonico decano Pietro Paolo Franchini epistolare dissertazione di Gio: Giacopo Dionisi canonico di Verona*, Verona, J. Vallarsi, 1760.

collaborato in occasione del *Sadoletto tumermaninano* (vol. I, 1737; cfr. **fig. 227**)²⁴². Rispetto all'antecedente lucreziano scompaiono la libreria nello sfondo, la cortina semi-alzata, l'iscrizione del cornicione e l'elaborato motivo ornamentale con conchiglia centrale; quest'ultimo viene in parte modificato attraverso l'aggiunta di un'iscrizione in calce, indicata con gesto della mano (altra variante non secondaria) dal Ricci (**fig. 709**). Nello stesso periodo la tipografia Moroni congeda la *Ratherii episcopi veronensi Opera* curata dai fratelli Ballerini (1765). Dal punto di vista calcografico la monumentale edizione *in folio* presenta in realtà soltanto due rametti (testata e iniziale) ben eseguiti ancorché anonimi (**figg. 710-711**). Più modeste invece *L'epoca di San Zenone* (D. Carattoni, 1765) e la *Dissertazione di S. Arcadio martire* (eredi Carattoni, 1779) (**fig. 712**) entrambi del Dionisi, vero e proprio baluardo della produzione editoriale locale (storica, religiosa, letteraria) del secondo Settecento. A lui vanno ascritte anche *Le opere di S. Zenone*, impaginate *in folio* e dedicate a papa Pio VI di cui sono riprodotti lo stemma in frontespizio e il ritratto nella testata dedicatoria (**figg. 713-714**)²⁴³. Le altre illustrazioni del testo – imputabili a un'unica mano che purtroppo però non si firma – rivelano buone preparazione e cura nel dettaglio, tanto nel piccolo quanto nel grande (**figg. 715-719**); si potrebbe persino accostarle all'ignoto incisore della carattoniana *Orazione panegirica* poc'anzi descritta. Contengono invece solo rami di riuso *Li quattro libri dell'imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis* (D. Ramanzini, 1785; ristampa da P.A. Berno, 1737; cfr. **fig. 273**), le *Memorie storiche di S. Rainaldo Concoreggio* trascritte, commentate e integrate da un'appendice documentaria da Domenico Gottardi (eredi Moroni, 1790)²⁴⁴ e le *Orazioni sacre* di Giandomenico Marai (uscite già nel '73 e ristampate con maggior attenzione tipografica nel 1792 e nel 1796)²⁴⁵. Diversamente, ne *La Filotea o sia l'introduzione alla vita divota di San Francesco Sales nuovamente tradotta* (D. Ramanzini, 1782) e ne *Lo specchio della vera penitenza di Fr. Jacopo Passavanti* riproposto nell'edizione del 1725 curata dagli Accademici della Crusca (D. Ramanzini, 1798), l'uno in dodicesimo l'altro in quarto, il lettore dispone in apertura del ritratto degli autori. Nel primo caso l'esecuzione spetta a Cristoforo Dall'Acqua che congeda il lavoro direttamente da Vicenza, come esplicita nella firma ("Scul. Vicenza"). L'impostazione dell'effigie asseconda un gusto compositivo proto-ottocentesco: il busto del santo, sospeso e "congelato" in un'espressione beata e impassibile, risulta inserito in un ovale poggianti su uno pseudo-basamento con iscrizione tratta dai *Salmi*. Ai lati mitria, pastorale e un manoscritto, a

²⁴² Si rimanda al capitolo 2.2.2 (con relativi approfondimenti in nota sul Ghedini).

²⁴³ Al pontefice è inoltre direttamente connessa la chiusura calcografica della dedica con l'anfiteatro romano illuminato dai raggi di un sole 'spirituale' e la data "XII maggio CIOCCCLXXXII", giorno in cui Pio VI visitò la città atesina.

²⁴⁴ Il frontespizio è desunto infatti dalla *Spiegazione [...] sopra la celebrazione delle feste* (Moroni, 1768), la testata di dedica (con stemma del vescovo veronese Andrea Avogadro) dai componimenti *Per l'ingresso solenne di [...] Niccolò Antonio Giustiniani* (Moroni, 1773) e l'iniziale calcografica con arena dalle *Due dissertazioni* del Bartoli (D. Ramanzini, 1745).

²⁴⁵ Si tratta, beninteso, di stampe di riuso. Ancora una volta infatti troviamo in sede frontespiziale l'*Allegoria della fede* incisa dal Valesi per la citata *Spiegazione [...] sopra la celebrazione delle feste* (Moroni, 1768) (**fig. 751**). Tra le testate compare nuovamente quella recante lo stemma Avogadro, e anche le iniziali calcografiche non sono altro che materiale di bottega.

sottolinearne l'autorevolezza ecclesiastica e letteraria (**fig. 720**). Il contributo dell'incisore berico, unitamente alla modesta, ma corretta edizione ramanziniana, dovettero riscuotere discreto successo, se è vero che poco più tardi, a Venezia, il libraio Pezzana prese l'incarico di congedarne la ristampa ("nuovamente ripurgata dal traduttor medesimo"), e fece re-intagliare il ritratto sul modello veronese (**fig. 720/a**). Per quanto concerne invece il secondo testo citato, *Lo specchio della vera penitenzia* (una sorta di manuale divulgativo di prediche sulla penitenza, rimasto incompiuto), l'antiporta con il Passavanti appare desunta *in toto* dalla pubblicazione fiorentina del 1725 (G.G. Tartini, S. Franchi). Qui l'immagine del frate, tradotta su rame da un enigmatico bulinista *M*, venne delineata da Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) a partire da un dipinto di Santi di Tito (1536-1603), allora visibile nel chiostro di Santa Maria Novella e ad oggi non identificato con certezza (**figg. 720-720/a**). Pur sofferente da un punto di vista conservativo, l'unico appiglio iconografico degno di nota risulta essere l'affresco presente nel Chiostro Grande del complesso ecclesiastico domenicano, all'altezza dell'ingresso all'ex dormitorio (lato sud). Non si esclude che il ritratto citato – e riprodotto sia nelle fattezze sia nell'epigrafe identificativa – sia proprio questo ²⁴⁶; all'ideazione del pittore biturgense andrebbero tuttavia aggiunte successive ridipinture negli anni (**fig. 721/b**)²⁴⁷.

Esiste poi un'altra categoria di scritti tramite la quale meglio si esprimono gli umori, gli interessi, le predisposizioni – più o meno prudenti – degli intellettuali veronesi in abito talare e non, come pure quelle dei librai ed editori che si occupano in prima e ultima istanza della loro diffusione. Fermo restando quanto discusso nel corposo paragrafo 2.2.2 (che funge da premessa al presente), vale ancora il presupposto che su determinate questioni non sempre è possibile (né tantomeno opportuno) scorgere una linea di confine netta tra le diverse angolazioni disciplinari. Detto in altri termini: dissertazioni religiose, ricostruzioni storiche, considerazioni filosofiche e – perché no? – applicazioni scientifiche non costituivano necessariamente dei compartimenti stagni, ma rappresentavano talvolta un complesso amalgama culturale, proiettato in un orizzonte italiano (ed europeo) sempre più consapevolmente rischiarato dai lumi del razionalismo. Beninteso, non mancano gli spazi di "resistenza" e tentativi di conciliazione con una visione più tradizionale. Si può dire, anzi, che a Verona questa corrente moderata (priva cioè di reali spinte

²⁴⁶ Dopo una formazione nello Studio generale di S. Giacomo a Parigi, il frate domenicano (1302 ca.-1357) esercitò la propria vocazione presso la chiesa fiorentina di Santa Maria Novella di cui fu nominato predicatore nel 1340, priore nel 1355 e ove svolse un ruolo cardine durante i lavori conclusivi della fabbrica ecclesiastica. Alcune testimonianze documentarie ancorabili al 1348 testimoniano come il Passavanti sovrintese al completamento delle pitture della cappella maggiore a spese dei Tornaquinci, all'esecuzione degli affreschi veterotestamentari del chiostro e alla costruzione della porta maggiore (su istanza di Turino di Baldese), al perfezionamento del refettorio antico, ai dipinti del cappellone degli Spagnoli (disposte per via testamentaria da Mico di Lapo Guidalotti e realizzate dopo la morte del Passavanti da Andrea Bonaiuti). Si veda G. Auzzas in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 81, 2004, *ad vocem*, pp. 626-629.

²⁴⁷ Attualmente non si dispone di uno studio specifico sul ritratto e sulla sua storia. Esso si inserisce all'interno del ciclo pittorico voluto e finanziato inizialmente da Cosimo I, in larga parte realizzato tra il 1581 e il 1584. Santi di Tito vi lavorò assieme ad altri noti pittori dell'epoca, come Bernardino Poccetti, Alessandro Allori, Cosimo Gamberucci, Ludovico Cigoli. La sua articolazione, in cinquantadue lunette, prevedeva la compresenza di episodi della vita di Cristo, di San Domenico e di altri santi domenicani (tra cui San Vincenzo Ferrer e San Pietro martire), intervallati da ritratti di illustri esponenti dell'ordine legati al convento di Santa Maria Novella, in corrispondenza dei peducci delle arcate.

sovversive) rappresentasse, di fatto, una tendenza piuttosto diffusa, riconducibile a quell’“Illuminismo cattolico” o “Cattolicesimo illuminato” cui si è accennato in più occasioni²⁴⁸. La penetrazione di nuovi contenuti non era dunque rigettata aprioristicamente, ma subiva di volta in volta un’attenta cernita sotto il setaccio della fede cristiana e delle sue ripercussioni filosofiche, morali, etiche, scientifiche ... Date tali premesse era perciò inevitabile che le posizioni atee e materialiste della frangia più radicale (al servizio di una nuova idea di stato laico, poi incarnata nella prima repubblica francese) venissero respinte con forza, spesso attraverso serrate – e non sempre convincenti – argomentazioni letterarie. Il fenomeno, che già nella prima metà del secolo aveva coinvolto intellettuali del calibro di Maffei, Muratori e Querini, al di fuori delle mura scaligere ha un respiro ben più ampio e va inteso alla luce di una complessa ricerca identitaria da parte della Chiesa stessa, resa vacillante da numerose scosse sia sul suolo italiano che su quello francese²⁴⁹.

Emblematica fu, da questo punto di vista, la figura di Antonio Montanari (Verona, 1725 c. - 1782 c.), portavoce di una visione che bene esprime le potenzialità e i limiti di un osservatorio decentrato e provinciale quale fu lo scenario atesino, privo di una vera e propria Università e tuttavia stimolato da un operoso Seminario e dalle numerose accademie del territorio²⁵⁰. Il conte Montanari non è infatti estraneo alle evoluzioni della scienza contemporanea (d’ambito elettrico soprattutto²⁵¹), conosce – seppur superficialmente – la filosofia di Newton filtrata dall’Algarotti, si muove con dimestichezza nel campo della matematica e della fisica, dimostra interesse per le modalità divulgative d’oltralpe. Le tematiche da lui affrontate, dalla pena di morte al giusnaturalismo fino all’esistenza di Dio – affidate per lo più ai torchi dei Moroni – confermano la volontà di inserirsi in dibattiti tutt’altro che locali. Ciononostante, salvo qualche eccezione, egli godrà di scarsa considerazione nel corso del XVIII e del XIX secolo, a causa del suo ostinato arroccamento a posizioni d’*ancien régime*, difensive cioè dello *status quo*, dei privilegi dell’aristocrazia e del diritto naturale come fondamento della gerarchia sociale. Tenace avversario della *philosophie* e dell’illuminismo, la direzione dei suoi studi appare per certi versi antitetica rispetto a quella di alcuni circuiti culturali veronesi, come l’Accademia Aletofila (di cui peraltro fu membro), l’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere o la Scuola di

²⁴⁸ Si rimanda al recente contributo di V. U. Lehner, *The Catholic Enlightenment. The forgotten history of a global movement*, Oxford, 2016 (con precedente bibliografia).

²⁴⁹ Si vedano, tra gli studi più recenti, M. Rosa, *La contrastata ragione. Riforme e religione nell’Italia del Settecento*, Roma, 2009 e id., *Il Giansenismo nell’Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, 2014.

²⁵⁰ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 350-359; P. L. Bernardini, *Antonio Montanari: un avversario dei lumi tra giusnaturalismo e conservatorismo*, in *Scritti per Luigi Lombardi Vallauri*, 2 voll., Padova, 2016, vol. I, pp. 141-164.

²⁵¹ P. L. Bernardini, *Antonio Montanari: un avversario dei lumi tra giusnaturalismo e conservatorismo*, cit., pp. 144-145. Si vedano in merito le trentaquattro pagine da lui scritte sotto la voce “elettricità” nel *Dizionario istruttivo per la vita civile*, 2 voll., Verona, eredi Moroni, 1776-1779, vol. II, pp. 246-280. Cfr. anche I. Dal Prete, *The Gazola Family’s Scientific Cabinet. Politics, Society and Scientific Collecting in the Twilight of the Republic of Venice*, in J. Bennett, S. Talas (a cura di), *Making Science Public in XVIII Century Europe: the Role of Cabinets of Experimental Philosophy*, Leiden, 2013, pp. 155-172.

Castelvecchio²⁵². Uno squarcio rappresentativo del suo pensiero viene offerto dall'idea di redigere una sorta di anti-*Encyclopedie*, volta ad emendare gli errori divulgati dalla “*premier*” parigina e solo in parte emendati dall'edizione livornese del 1771; si tratta del *Dizionario istruttivo per l'uomo civile* (2 voll., Verona, Moroni, 1776-1779)²⁵³. In questo orizzonte si collocano le opere filosofico-religiose *Trattenimento metafisico intorno ai principali sistemi dell'anima delle bestie con alcune osservazioni sopra l'anima umana* (M. Moroni, 1761) e *Sistema del Gius Naturale [...] con la raccolta degli opuscoli editi ed inediti controversi in Verona sopra tale soggetto* (M. Moroni, 1762). Entrambi i trattati, in quarto, presentano la vignetta con l'*Allegoria della Verità*, comparsa nel '54 in frontespizio alla *Risposta universale* del Maffei (cfr. **fig. 75**); in assenza di indicazioni in calce, il *ductus* lascerebbe ipotizzare l'intervento di Dionisio Valesi, lo stesso incisore che firma, peraltro, la vignetta della dedicatoria per il titolo del '62 (**fig. 722**). Nel proemio l'autore ne sottolinea il significato:

Nelle dispute Letterarie, sebbene opposte e disparate sentenze intorno ad un medesimo soggetto vi si sostengano, e per contraria via conducansi le pruove più acconce a voler or l'una or l'altra opinione difendere e stabilire, cadauno però delli contendenti si lusinga di poter dal canto suo giugnere ad iscoprir la Verità, il conoscimento della quale conduce gli Uomini a conseguire infallibilmente la vera Virtù e la finale Felicità. Ma comeché in qualsivoglia quistione il Vero non può essere che uno, e perciò dovendo presso alcuna delle parti starsi appiattato l'errore, quindi fa mestiero di ricorrere ai più accreditati e sapienti Filosofi, perch'essi col mezzo delle sane e mature loro considerazioni determinar sappiano fra due contrarie sentenze qual sia, che con retto convenevole raziocinio si appoggi alla Verità, e quale ad un falso Bene sotto mentito aspetto di vero mal grado nostro ingannevolmente ci guidi²⁵⁴.

Rispetto al dibattito sull'anima delle bestie – tema frequentato sia in età classica che nel corso del Sei e Settecento²⁵⁵ – molto più ‘scottante’ doveva apparire in quegli anni la controversia sulla

²⁵² Il conservatorismo del Montanari toccava anche la politica, in contrasto con il pensiero dominante; ad esempio, in materia di economia, egli si era opposto alla libera circolazione dei prodotti agricoli. Si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 350-351. P. 353: “Mentre i moderni materialisti cercano dimostrazioni dei propri sistemi nella medicina e nella filosofia naturale contemporanee, Montanari sottolinea continuamente i gravi limiti della ragione umana nella conoscenza della natura. Dovette comunque rimanere deluso, se credeva di poter interloquire da pari a pari con i migliori seguaci della modernità: la posta di Milano gli consegnava, anziché attestati di stima e risposte cortesi e circostanziate, il sarcasmo e la derisione riservati a chi non merita una vera confutazione”.

²⁵³ Come scrive Dal Prete “nell'incompiuto *Dizionario istruttivo per l'uomo civile*, il problema dei limiti della ragione umana assume un'importanza centrale. I suoi intenti consistono nell'illustrare quali siano gli oggetti che «possono, ed in qual modo, sovvertire la ragione, e quali sono gli scogli, ne' quali si può correre rischio di naufragare»; in secondo luogo, intende rendere edotti i suoi lettori dei «confini dell'umana ragione» [...]. Dovrebbe insomma trattarsi di una sorta di repertorio per il conservatore che si trovi a difendere le proprie ragioni nei salotti, nelle accademie, e in tutte quelle conversazioni – in special modo scientifiche – in cui si facciano sentire i seguaci delle moderne filosofie”. *Ivi*, p. 355. Da un punto di vista estetico, i due volumi presentano in antiporta la bella vignetta laurenziana già comparsa nel 1770 nell'opera del Carlini, *De fluviorum accessionibus* (cfr. **fig. 807**), salvo però aggiungere in lontananza il monumento areniano.

²⁵⁴ A. Montanari, *Sistema del Gius Naturale [...] cit.*, s.n.p. La dedica continua rivolgendosi all'Accademia felsinea: “Essendo pertanto codesta Illustre Accademia uno de' più luminosi freggi della nostra Italia, che sempre è stata ed è tuttavia il centro degli ameni Studj e delle scientifiche meditazioni, così a Voi, eruditissimi ed ornatissimi Signori, ho senza esitanza stabilito di presentemente rivolgermi, e sottoporre al perspicace vostro Sapere alcune Osservazioni da me fatte intorno al Gius Naturale, [...] desiderando io, che vogliate almeno in cuor vostro formarne quel Giudizio, che dalla Verità suol derivare allorché dagli Uomini venga ella senza prevenzione ed alterigia esaminata e prodotta”.

²⁵⁵ Se ne occuparono ad esempio Aristotele e Plutarco e, più vicini nel tempo a Montanari, Leibniz, Locke, Cudworth, Fontenelle Bayle, Buffon, Rousseau, Condillac. Il veronese esclude l'esistenza di un'anima simile a

definizione del rapporto tra diritto naturale e diritto positivo (identificato, dall'avvento del cristianesimo, nella "legge" divina o rivelata, messa sempre più in crisi dalla "legge" della ragione). La letteratura sull'argomento era infatti assai cospicua (risalendo addirittura ad Aristotele) e aveva ricevuto nuovo impulso con i *De jure belli ac pacis libri tres* (Amsterdam, J. Jansson, 1632) dell'olandese Huig de Groot – italianizzato Ugo Grozio (1583-1645) e con i volumi del tedesco Samuel von Pufendorf (1632-1694): *De iure naturae et gentium libri octo* (s.n.t., 1672) e *De officio hominis et civis iuxta legem naturalem libri duo* (Lund, A. Junghans. V. Haberegger, 1673)²⁵⁶. In sostanza, nel XVIII secolo si trovavano schierati su fronti opposti i sostenitori del giusnaturalismo (detto anche cattolico) e i difensori del positivismo giuridico (detto anche giusnaturalismo radicale o esclusivo): gli uni ammettevano la compresenza di diritto naturale e positivo, seppur in rapporto gerarchico²⁵⁷, gli altri riconoscevano solamente l'esistenza del secondo.

Il contributo del conte Antonio va letto in polemica alle posizioni di Giuseppe Frascati, professore di Filosofia presso il Seminario atesino, che nel 1760 aveva congedato – per i torchi dell'annessa tipografia – le sue *Theses ex philosophia morali*, ammiccanti, secondo il Montanari, a un giusnaturalismo apparentemente sovversivo della legge divina²⁵⁸. Il trattato si presentava curato nella composizione ed esibiva la marca seminariale reincisa dalla coppia Lorenzi-Cunego (**fig. 723**) nel frontespizio, lo stemma del vescovo Giustiniani in *Praefatio* (**fig. 724**), iniziali calcografiche (**figg. 726-727**) e una bella testata allegorica, disegnata ancora una volta da Francesco Lorenzi e tradotta dall'esperto bulino del Cunego (**fig. 725**). Quest'ultima rappresenta due figure femminili adagate su una nuvola, colte nell'atto di sottomettere un terzo personaggio giacente a terra, riverso su due grandi tomi squadernati e avvinghiato da una serpe. L'abbigliamento e gli attributi delle due donne tradiscono ruoli e significati diversi ma complementari: la giovane a sinistra è in tenuta marziale con lorica, elmo ornato (un drago? un animale marino?) e lunga lancia rivolta, con *nonchalance*, all'uomo nudo in basso, chiara

quella dell'uomo anche per gli animali, prendendo le distanze tuttavia dal meccanicismo cartesiano (che porterebbe a derive atee ovvero anti-religiose, riconducendo le bestie ad automi determinati da sola materia). Si veda V. M. T. Marcialis, *Alle origini della questione dell'anima delle bestie. I libertini e la ragione strumentale*, Cagliari, 1973.

²⁵⁶ Forte fu l'impatto della traduzione italiana dell'opera del Pufendorf nella cultura cattolica veneziana e veneta in generale. Si veda S. Pufendorf, *Il diritto della natura e delle genti o sia Sistema generale de' principii li più importanti di morale, giurisprudenza e politica di Samuele barone di Puffendorf rettificato, accresciuto, e illustrato da Giovambatista Almici bresciano*, 4 voll., Venezia, P. Valvasense, 1757-1759; a Verona vi erano state fino allora solo labili anticipazioni, con il *Severini de Monzambano Veronensis, De statu Imperii Germanici* (Verona, G. Francesco, 1667 e 1668). In merito si veda D. Panizza, *La traduzione italiana del De iure naturae di Pufendorf: giusnaturalismo moderno e cultura cattolica del Settecento*, in "Studi veneziani", XI, 1969, pp. 483-528.

²⁵⁷ All'interno di tale dualismo le modalità di relazione era passibile di varie interpretazioni: diritto naturale e diritto positivo potevano infatti essere intesi come elementi interdipendenti, "alla pari"; oppure si poteva ricondurre il diritto positivo al diritto naturale (che diveniva così, nelle derivazioni estreme, l'unico esistente); o, ancora, si poteva sostenere la superiorità del diritto positivo su quello naturale (il cosiddetto positivismo aperto o limitato). Cfr. N. Bobbio, *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*, Milano, 1965.

²⁵⁸ Una prima recensione al testo si trova in *Nuove memorie per servire all'istoria letteraria*, Venezia, S. Marsini, 4 voll., 1759-1761, vol. IV, 1760, pp. 275-276: "Nella Prefazione racconta con bell'ordine le lodi della Morale Filosofia, e non lascia di condannarne la noncuranza, o l'abuso, e di rimembrare i più rinomati esempi antichi e recenti a proposito di quanto sostiene. Alcuni hanno censurata la Prefazione, perché in essa con troppi encomi venga esaltata la Filosofia senz'altra distinzione [...] quasi creda l'Autore, che la Ragione, e la Filosofia da per se bastino a formare nella nostra mente la scorta sicura, che possa condurci in questa vita alla vera virtù, e nell'altra alla felicità".

personificazione dell'eresia²⁵⁹. Siede al suo fianco un leone dal muso sofferente, tenuto al giogo dalla stessa. La compagna di destra, con principesco diadema e preziosa cinta regge un grande volume che riporta l'endiadi greca *NOMOS KAI (sic) AIOLOS*; considerata anche la particolare posizione della vignetta – a complemento del capitolo sul “*De Jure naturae*” – la composizione del Lorenzi andrebbe dunque letta come un'allegoria della legge naturale e della ragione ovvero un'allegoria del buon governo²⁶⁰. Al Francescati il Montanari ribatté difendendo la linea classica del giusnaturalismo cattolico, a favore cioè di un'equivalenza tra diritto divino e legge naturale, nella misura in cui – per usare le sue parole – “la legge naturale [...] è un diritto da Dio qual costitutivo principio della Natura impresso nell'uomo, con cui per mezzo delle naturali sue facoltà può questi esercitare la propria ragione, e col mezzo di essa conoscer può l'esistenza di un Creatore, e tutte quelle verità e quei principi, per la cognizion dei quali, e per convenienza ed onestà rinvenuta negli oggetti, egli deduce alcuni corollarj egualmente certi, e si determina all'esecuzione di varie pratiche morali azioni, che la Società singolarmente riguardano”²⁶¹. Così facendo egli prende le distanze non solo dal criticato suo concittadino, ma anche (e soprattutto) dagli echi delle teorie del Pufendorf (in progressiva diffusione dopo la traduzione dell'Almici) e del Rousseau²⁶². Egli intende difendere dunque la religione rivelata, “nel momento in cui un eccessivo peso conferito al diritto naturale avrebbe potuto coonestare la pretesa della religione naturale, lo spinozismo, di cancellare e sostituirsi alla religione rivelata”²⁶³; gli effetti di tale attacco si fecero presto sentire visto che nei *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata*, scritti qualche anno più tardi dal medesimo Francescati (6 voll., A. Carattoni, 1769-1782), l'erudito manifesta maggior prudenza nelle proprie affermazioni filo-

²⁵⁹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 255 ('Heresia'): “I crini sparsi, et irti sono i rei pensieri, i quali sono sempre pronti in sua difesa. Il corpo quasi nudo [...] ne dimostra che ella è nuda di ogni virtù. [...] Il libro socchiuso con le serpi significa la falsa dottrina, et le sentenze più nocive, et abominevoli, che i più velenosi serpenti”. La figura maschile richiama in maniera puntuale la personificazione dell'Eresia dipinta nella pala raffigurante *San Pietro e la Religione* conservata nella chiesa parrocchiale di San Pietro Incariano (1748-1749) (fig. 725/a). Dell'opera è stato rintracciato il modelletto (di ubicazione ignota) e un disegno preparatorio (fig. 725/b). Cfr. A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, cit., pp. 182-183, cat. nn. 1 e 2.

²⁶⁰ La fonte ripiana non sembra fornirci spunti per quanto concerne la presunta allegoria del diritto naturale. Ciononostante interessanti sono i punti di tangenza della figura di sinistra con le descrizioni della “Ragione” e della “Ragion di Stato”. Si veda *ivi*, p. 517 (*ad vocem* ‘Ragione’): “Una Giovane armata, con la corona d'oro in capo, et le braccia ignude, et nella destra mano tenga una spada, et con la sinistra un freno, col quale affrena un Leone, sarà cinta d'una candida benda, dipinta tutta con note d'Arithmetica [...]. Si dipinge giovane armata, perché è difesa, et mantenuta dal vigore della sapienza, si piglia molte volte presso gli Antichi, l'armatura esteriore, come nel significato di Pallade, et in altri propositi [...]. La spada è rigore, che bisogna adoperare alla Ragione, per mantener netto il campo delle virtù da vitij predatori de beni dell'anima [...]. Il freno in bocca del Leone, ci nota il senso soggiogato, et sottomesso ad essa, il quale per sé stesso è ferocissimo, et indomito”. Per quanto concerne invece la “Ragione di Stato”, leggiamo *ivi*, p. 518: “Donna armata di Corazza, Elmo, et Scimitarra [...]; con la destra mano terrà una bacchetta, con la quale mostri di dare un rovescio dal lato destro, ove siano alcuni papaveri, maggiori de' quali si mostrerà con l'atto sopradetto della bacchetta, che siano da essa rotti, et gettati i capi per terra, vedendosi rimasto solo il gambo intero [...]. Terrà la sinistra mano appoggiata sopra la testa d'un Leone, et a' piedi sia un libro posto dall'Altra parte, con l'iscrizione *Ius*. Si dipinge armata, per dimostrare che l'huomo che si serve di tal Ragione, vuole quando vi fussero le forze il tutto dominate, con l'arme, o altro mezzo”.

²⁶¹ A. Montanari, *Risposta del conte Antonio Montanari all'apologia del rev. Signor Don Giuseppe Francescati ossia Difesa della Lettera del Sig. Conte N.N. scritta contro le Tesi esposte nel Seminario di Verona intorno al Sistema del Gius Naturale*, Verona, M. Moroni, 1761, p. IX, poi ripreso in *id.*, *Sistema del Gius Naturale*, cit., p. 93.

²⁶² Si veda anche R. Bassi, *Natura, uguaglianza, libertà. Rousseau nel Settecento veneto*, Pisa, 2008.

²⁶³ P. L. Bernardini, *Antonio Montanari: un avversario dei lumi tra giusnaturalismo e conservatorismo*, cit., p. 149.

illuministe²⁶⁴. Anche Montanari tornerà sull'argomento adottando una panoramica più vasta: il *Trattato della esistenza di Dio* (eredi Moroni, 1768) non brilla infatti certo per originalità, ma rappresenta piuttosto una sorta di compendio dei vari argomenti teologici allora in voga, ovviamente in chiave anti-materialistica e anti-spinoziana. Nelle dodici sezioni che lo compongono l'autore cerca di neutralizzare quelle che ritiene essere le minacce del suo 'credo', ovvero deismo, panteismo, ateismo, scetticismo e libertinismo²⁶⁵. Vengono messi alla berlina Montesquieu, Sainte-Fox, D'Argens, Voltaire e, soprattutto, Rousseau. Non è un caso – per le ragioni più volte ribadite – che l'opera sia indirizzata “agli amatori delle Scienze”, acclamati come “illustri e sublimi Indagatori della Verità” ovvero gli unici a poter “scorgere appieno l'importanza dell'argomento, e la intensa meditazione che richiedesi nello svilupparlo dall'intricato spinoso metodo²⁶⁶”. L'invettiva contro Rousseau, che occupa il capitolo centrale dell'intero libro, culmina appunto in una esaltazione del vero e della sua ricerca:

[...] è forse cosa indifferente all'uomo o l'abbracciar l'errore, o il conoscere la verità? Io sostengo che ogni uomo è tenuto per proprio vantaggio ad indagare l'una, e a sfuggire l'altro; mentre conoscendo la verità egli acquista un bene, e sfuggendo l'errore si allontana da un male. Vi è forse nel mondo verità più importante, o error più dannoso, quanto l'avere, o il non avere, le notizie che istruire ci possano intorno all'esistenza della prima causa del tutto?²⁶⁷

Come già per il *Trattenimento metafisico* e per il *Sistema del Gius Naturale* (rispettivamente 1761 e 1762), il concetto è veicolato in maniera efficace attraverso l'iconografia della vignetta frontespiziale: di nuovo infatti scorgiamo un'*Allegoria della Verità*, sorella della precedente e realizzata – pur in assenza di firme – dagli stessi artisti (**fig. 728**), come di nuovo compare l'iniziale *N* (desunta dal testo del '62), allusiva alla medesima simbologia (**fig. 729**). Il rame con sirena e astrolabio, emblema dei Filarmonici esibito già nel '55 dall'Andreoni (cfr. **fig. 457**), viene invece riutilizzata qui con una significativa variazione del messaggio nel cartiglio: il motto non è più infatti “*Caelorum imitatur concentrum*” ma “*Deus in omnibus*”²⁶⁸. Ad aprire il volume troviamo il ritratto dell'autore, usato qualche tempo prima dal Moroni per la seconda edizione del citato *Trattenimento metafisico intorno ai principali sistemi dell'anima delle bestie* (M. Moroni, 1763) (**fig. 730**). La composizione spetta a un non meglio identificato Angelo Fiorio, fratello di quel Giovan Battista Fiorio (1723-1789) pittore veronese allievo del Prunati di cui

²⁶⁴ Il primo volume si presenta peraltro dotato di alcuni abbellimenti incisorii, come la già menzionata vignetta con marca firmata Lorenzi-Cunego (**fig. 723**), il ritratto del dedicatario Niccolò Giustiniani (già usato dal Carattoni nel '64. Cfr. **fig. 708**) e la vignetta con lo stemma di famiglia, matrice di riuso dalle *Sacre antiche iscrizioni* del 1762 (salvo modifica dell'emblema. Cfr. **fig. 630**).

²⁶⁵ Una breve analisi dei contenuti si ha in P. L. Bernardini, *Antonio Montanari: un avversario dei lumi tra giusnaturalismo e conservatorismo*, cit., pp. 147-149.

²⁶⁶ A. Montanari, *Trattato della esistenza di Dio*, cit., p. 2.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 67. Nello specifico Montanari tenta di smontare le posizioni del filosofo francese il quale nega che Dio sia stato creatore della materia di cui è fatto il mondo. L'errore da scongiurare, per il veronese, era quello di ritenere la materia coeterna a Dio perché altrimenti si sarebbe entrati nella contraddizione di avere due assoluti distinti. Dio deve essere inteso quale creatore onnipotente precedente la materia.

²⁶⁸ I Cor 15, vv. 24-28. Al di là della modifica apportata alla lastra, preme sottolineare quanto già anticipato nella sede opportuna: il Moroni, rilevando la tipografia di Andreoni, si impossessa anche dei rami – alcuni invero notevoli – che la bottega sulla via Nuova aveva avuto modo di sfoggiare in alcune significative occasioni.

parla diffusamente Zannandreis²⁶⁹. Nell'elencare i numerosi suoi spostamenti (da Verona a Venezia, da Venezia a Roma, da Roma a Napoli ove entrò nel Corpo delle Guardie Reali) egli accenna brevemente al fatto che con Angelo, “suo fratello gemello”, Giovan Battista ebbe “comuni gli studi anche della pittura, le fatiche e le vicende”²⁷⁰. Nel '63, quando delineò il ritratto del Montanari, il Fiorio era dunque in età matura ed era forse definitivamente rientrato dall'occupazione militare campana. L'impostazione della tavola rivela infatti buona domestichezza plastica: l'ovale poggia su un basamento con su scritto nome e *status* dell'effigiato, posto di tre quarti. Questi è vestito secondo la moda del tempo con gilet in seta damascata, redingote, pelliccia d'ermellino e fazzoletto ricamato al collo; lo sfondo a bugnato contribuisce a far sì che l'attenzione si concentri sul soggetto, senza divagazioni. La resa complessiva dipende ovviamente anche dal bulino del suo interprete, Antonio Baratti, attivo per la stamperia Moroni dal 1762 e probabilmente conosciuto da Angelo durante il soggiorno lagunare²⁷¹.

Il fatto che l'opera fosse citata, mezzo secolo più tardi, all'interno *Della letteratura veneziana del secolo XVIII* del Moschini dimostra che la fama del Montanari, indicato quale “medico dell'anima” (assieme al concittadino Taddeo Nogarola, autore nel 1780 di un libro sull'immortalità dell'anima), per quanto non ovunque riconosciuta, fosse tuttavia ancora in vigore²⁷². Ad accrescerla – non sempre in positivo, a dire il vero – fu soprattutto la dissertazione su *La necessità della pena di morte nella criminal legislazione* (eredi Moroni, 1770) inserita nel fortunato volume pubblicato a Venezia dal Benvenuti (1781), assieme ai commenti di altri pensatori ben più illustri²⁷³.

Tradizioni scolastiche, disquisizioni scientifiche e convinzioni teologiche costituiscono gli ingredienti miscelati anche dal veronese Giovanni Battista Mutinelli (1727-1823) che, nel saggio filosofico *Della generazione dell'uomo libri tre* (eredi Carattoni, 1769), argomenta la sua posizione in seno alla *querelle* sollevata nel 1761 da Pietro Paolo Scudellini sul cosiddetto “battesimo degli aborti”²⁷⁴. La polemica si presentava particolarmente spinosa, priva com'era di possibilità empiriche di verifica e di espliciti dogmi ecclesiastici in materia; nel '67 Gian Andrea Migliori, ex professore di teologia presso il seminario atesino e collega dello Scudellini, incalzava con le *Lettere d'un curato di campagna* ove sosteneva la corrente preformista,

²⁶⁹ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 432-433.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 433.

²⁷¹ Sul Baratti si veda il profilo biografico in appendice.

²⁷² G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, cit., vol. I, 1806, p. 128.

²⁷³ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene. Edizione Novissima di nuovo corretta, ed accresciuta coi commenti del Voltaire, confutazioni, ed altri opuscoli interessanti di varj autori*, 2 voll., Venezia, R. Benvenuti, 1781. Tra i contributi inseriti si citano quelli del Voltaire, dei due Verri, di Joseph von Sonnenfels, del Linguet, del Zacchirolì, del Rogadei e di de Soria. Ancora una volta il veronese, favorevole alla pena di morte e contrario al suicidio, si mostra in linea con un conservatorismo illuminato (e superficiale). Il testo stampato a Verona nel '70 presentava le stesse tavole e vignette del precedente del '68.

²⁷⁴ P. Scudellini, *De Abortivis Baptizandis Dissertatio, habita in Collegio Episcopali Veronensi anno 1761*, Verona, s. n. t., 1761.

portavoce di istanze meccanicistiche²⁷⁵. Sul fronte opposto – quello cioè dell’epigenesi – si staglia invece il trattato del Mutinelli, giovane promettente (allora poco più che ventenne) destinato a una carriera da magistrato. La dedica al poligrafo Giuseppe Torelli funge quasi da apologia preventiva, per giustificare la varietà di interessi dell’autore e gli sforzi – non sempre riusciti – di una loro conciliazione. Il prodotto editoriale, in quarto, si presenta ben curato e accattivante nella forma, a partire dall’antiporta con ritratto: il soggetto, inserito nel classico ovale poggiante su basamento inciso (*Joannes. Baptista. Mutinelli Veronensis J[ure] U[troque] D[octore] anno aetatis suae XXI*) e ornato di alloro, guarda compiaciuto di tre quarti lo spettatore (**fig. 731**). L’intaglio a tratti paralleli è opera di Domenico Lorenzi, il quale si firma in calce senza specificare alcun “aiuto” compositivo; è molto probabile tuttavia che l’ideazione del contributo spetti al fratello pittore, cimentatosi sporadicamente come ritrattista nella prima metà del settimo decennio (si pensi agli affreschi di palazzo Ferrari con i ritratti di Antonio Galli Bibiena, Filippo Maccari e Lorenzo Pavia e al dipinto – documentato dalle fonti – raffigurante Madam Wright). Del resto, alcune cifre stilistiche (ad esempio l’increspatura del pannello, ampio e morbido secondo la lezione tiepolesca) sono facilmente riconducibili al suo *modus operandi*²⁷⁶; come non bastasse, in quello stesso periodo la collaborazione dei due Lorenzi sembrava particolarmente richiesta in ambito editoriale. Lo stesso dicasi – e in maniera ancor più palese – per il rame del frontespizio: qui troviamo due fanciulle colte nell’atto di leggere una citazione da Giovenale scolpita su un’epigrafe: “*Numquam / aliud natura / aliud sapientia / dicit*” (Satira XIV, v. 321). Il motto sottolinea la natura allegorica dell’immagine: le due protagoniste altro non sono infatti che le personificazioni della *Sapienza* (figura di spalle, con la lanterna) e la *Natura* (donna nuda accompagnata dall’avvoltoio)²⁷⁷, spesso in opposizione e per volontà del Mutinelli descritti invece come complementari (**fig. 732**). Da un punto di vista calcografico, l’abbellimento del testo prosegue inoltre con alcune iniziali calcografiche verosimilmente di bottega (si veda la bella lettera “Q”, già usata nelle *Theses* del 1760; cfr. **fig. 726**), non ascrivibili ai fratelli Lorenzi.

Come osserva Ivano Dal Prete, la fine degli anni ’60 e l’inizio dei ’70 rappresenta uno snodo cruciale dal punto di vista della “serrata” conservatrice propugnata a Verona da alcuni intellettuali di diversa estrazione (non necessariamente cioè ecclesiastici o filo-curialisti) che mal sopportavano la graduale – e inesorabile – laicizzazione della storia naturale:

Eventi quali la spartizione della Polonia riflettevano luci sinistre sugli equilibri continentali, alla cui stabilità l’inerme Repubblica affidava la propria sopravvivenza; fu giocoforza riavvicinarsi alla Santa Sede, la lotta anticuriale in Veneto divenne più difficile, i conservatori rialzarono la testa di fronte alle crude necessità della conservazione dello Stato.

²⁷⁵ G. A. Migliori, *Lettere d’un curato di campagna intorno ad una disertazione intitolata De abortivis baptizandis*, Verona, eredi Carattoni, 1767. Secondo il preformismo la genesi dell’animale è presente, in miniatura, nell’uovo da cui nasceranno ovvero, nel caso dell’uomo, nell’ovaia della femmina. Tra i primi sostenitori di tale convinzione in area veneta vi fu Antonio Vallisneri *senior* e la sua *Istoria della generazione dell’uomo, e degli animali* (Venezia, G. G. Hertz, 1721). Una sintetica ricostruzione della polemica la si ha in I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 359-374.

²⁷⁶ A. Tomezzoli in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., pp. 142-143, cat. n. II. 12.

²⁷⁷ Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 431 (*ad vocem Natura*) e p. 545 (*ad vocem Sapienza*).

All'interno della Chiesa e della cultura veronese esistevano correnti tutt'altro che pronte a disfarsi dell'apparato filosofico ereditato dalla rielaborazione cristiana della cultura classica, e che costituiva tuttora la base dell'insegnamento nei collegi religiosi e nelle scuole pubbliche. In molti dei loro esponenti più avvertiti si trattava di cercare un'accettabile compromesso tra vecchio e nuovo, o meglio, un innesto degli innegabili risultati particolari della scienza moderna all'interno di un impianto filosofico tradizionale capace di disinnescare la minaccia alle basi etiche della società.²⁷⁸

La questione è tutt'altro che lineare o banale: la polemica anti-curiale – tipicamente veneta, sin dai tempi dell'Interdetto e oltre – non si esaurisce infatti in una monolitica opposizione alla religione cattolica. Combattere la prima non implicava automaticamente voler scalfire la seconda. Le critiche della ragione contro i dettami della fede erano anzi facilmente interpretabili come pericolose premesse a più ampi sovvertimenti politici²⁷⁹. Certo è che la seconda metà del secolo fu per la Repubblica del Leone un momento di accesi conflitti giurisdizionalistici, “cavalcati” in laguna con una radicalità e una libertà difficilmente raggiunte in altre città d'Italia²⁸⁰. Si denunciarono i privilegi della ‘casta’ ecclesiastica, cresciuta quantitativamente negli anni più per ragioni economiche che sincero spirito religioso, furono fatti chiudere conventi inoperosi, venne posto un veto alle monacazioni coatte o di convenienza, si tentò di moderare il controllo clericale – gesuita *in primis* – nella gestione delle scuole. Il tutto sia attraverso tradizionali mezzi di propaganda (ovvero libri e giornali) sia attraverso concreti provvedimenti istituzionali: si pensi ad esempio alla creazione della Deputazione *ad pias causas* (1766) voluta da Andrea Tron al fine di curare gli interessi dello stato nei confronti della Chiesa, attorno alla quale gravitarono peraltro le più importanti riforme proposte e in parte compiute tra il '67 e il '74.

Non si dimentichi del resto che allo stesso Moroni – dalla cui bottega furono congedati testi di ambito politico-religioso ammiccanti per lo più a una linea tradizionalista – va probabilmente ascritta anche la pubblicazione delle *Opere di f. Paolo Sarpi*, uscite alla macchia con data “Helmstat” tra il 1761 e il 1768²⁸¹. A parere di chi scrive il dubitativo è d'obbligo, dal momento che l'edizione, convenzionalmente attribuita ai torchi atesini, presenta alcuni aspetti poco chiari. L'iniziativa s'inserisce di diritto nel filone della letteratura illuministica: la riscoperta settecentesca delle teorie sarpiane, in grado di fornire nuove autorevoli armi alla battaglia giurisdizionalista, è infatti cosa nota²⁸². Sebbene l'erudito veneziano godesse in laguna

²⁷⁸ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 363-364.

²⁷⁹ “In un paese educato da secoli a considerare la religione come un argine sicuro contro ogni sconvolgimento sociale e politico, e dove la lotta contro i Turchi aveva fatto una cosa sola di San Marco e della Cristianità, ben difficilmente ormai si potevano dissociare e distinguere i sentimenti verso la fede cattolica da quelli verso Venezia. Così molto spesso i lieviti eterodossi in campo religioso sono in strettissimo contatto con un senso d'insofferenza per la Repubblica [...]”. M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit. p. 242.

²⁸⁰ D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento* cit., pp. 251-252.

²⁸¹ *Opere di f. Paolo Sarpi servita, teologo e consultore della Serenissima Repubblica di Venezia*, 8 voll., Helmstat [ma Verona], 1761-1768.

²⁸² Numerose sono le pubblicazioni (italiane ed estere) congedate nel XVIII secolo dedicate al padre servita, protagonista della lotta contro la Chiesa durante l'Interdetto. Si pensi ai *Discours dogmatique et politique, sur l'origine, la nature, les prétendues immunités, et la véritable destination des biens ecclesiastiques*, Avignon, A. Girard, 1750; all'*Histoire du Concile de Trente, écrite en Italien par fra-Paolo Sarpi, de l'ordre des Servites*, 3 voll., Amsterdam, J. Wetstein, G. Smith, 1751; al *Fra-Paolo Sarpi giustificato. Dissertazione epistolare di Giusto*

di buona protezione finché fu in vita, a distanza di più di un secolo dalla morte (occorsa nel 1623) i suoi testi erano trattati ancora con estrema cautela, tanto da rendere auspicabile l'utilizzo di un falso luogo di stampa²⁸³. Gli otto volumi in quarto che compongono la raccolta si distinguono in due blocchi riconoscibili: i primi sei contengono le opere del servita e risultano stampate da Jacopo Mulleri ad Helmstat (ovvero Helmstedt)²⁸⁴, mentre le ultime due includono i supplementi e mostrano nel frontespizio l'esplicita dicitura: "In Verona. Nella Stamperia Moroni. Con Licenza di Superiori e Privilegio". Che si tratti di un *corpus* compatto pare evidente dall'uniformità di impaginazione e dalla ripetizione della medesima vignetta frontespiziale (**fig. 733**). Il piccolo rame risulta ricco di simboli: ai lati di una cornice mistilinea emergono due cariatidi allegoriche, la Prudenza e la Fama, raccordate in basso da un putto alato e in alto da un giovane Mercurio che con l'indice dirige lo sguardo verso il veliero centrale, in procinto di affrontare una tempesta. Nonostante la reiterazione nell'*incipit* di ogni libro, l'esecuzione manuale non è tuttavia sempre uguale; l'analisi del disegno e delle variazioni nella disposizione dei tratti incisi lascia supporre l'utilizzo di tre distinte lastre (tutte anonime): una per i tomi I e II, una per il III-VI e VIII e un'ultima per il VII. Beninteso, i contributi calcografici non si limitano alla vignetta del titolo, ma proseguono con una serie di interessanti tavole e testate d'accompagnamento, anch'esse prive di firma. Si pensi all'antiporta con ritratto dell'autore, alle illustrazioni con i profili medaglistici dei papi cinquecenteschi e alle numerose altre vignette con episodi di vita del Sarpi (come l'attentato subito a Venezia nel 1607; cfr. **fig. 737**) e quelle dei principali protagonisti della Controriforma, da Martin Lutero a Enrico IV (**figg. 734-749**). I primi due libri, narranti l'*Istoria del Concilio tridentino*²⁸⁵, rappresentano un dittico unitario non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche per quanto concerne l'abbellimento calcografico: unica sembra infatti essere la mano dell'intagliatore. Benché già il Giuliani considerasse senza alcun dubbio questa edizione del '61 frutto della bottega moroniana sulla Via Nuova, distinguendola da un'altra del 1750 con falsa data Helmstat²⁸⁶, vi sono tuttavia alcuni indizi che

Nave (pseudonimo di Giuseppe Bergantini), Colonia [ma Venezia], P. Mortier, 1752; all'*Istoria del concilio tridentino, da fra-Paolo Sarpi, dell'ordine dei Servi*, 2 voll., Londra, fratelli De Tournes, 1757; all'*Histoire du démêlé du pape Paul V avec la République de Venise, par le R.P. Paul*, Avignon, s.n.t., 1759.

²⁸³ Si veda, ad esempio, G. G. M. Bergantini, *Fra Paolo Sarpi giustificato dissertazione epistolare di Giusto Nave*, stampato con ogni probabilità a Venezia dal Pasquali, ma edito con falsa data "Colonia, presso Pietro Mortier, 1752", e ristampato nel '56. Cfr. P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., p. 89, n. 188; ASVe, *Riformatori*, b. 335 (23 gennaio 1752).

²⁸⁴ Resta il dubbio se Jakob Müller sia effettivamente esistito; a lui sono ascrivibili infatti una serie di pubblicazioni fortemente connotate da un punto di vista politico/religioso, impresse proprio a Helmstedt, in Germania, tra il 1661 e il 1681. Vero è che, a Venezia, la data "Helmstat" era tradizionalmente riservata alle opere sarpiane.

²⁸⁵ Si tratta dell'opera più importante del Sarpi, articolata in otto libri e composta tra il 1608 e il 1618, messa all'indice già nel 1619. In essa l'erudito narra le vicende che condussero al Concilio di Trento e le sue conclusioni al fine di dimostrare come tale evento, presentato dalla propaganda ecclesiastica quale momento di rinnovamento della morale e dell'unità cristiana, non fece altro che rafforzare il potere temporale e politico della Chiesa.

²⁸⁶ P. Sarpi, *Opere varie del molto reverendo padre f. Paolo Sarpi dell'Ordine de' Servi di Maria teologo consultore della Serenissima Repubblica di Venezia divise in due tomi*, 2 voll., Helmstat, J. Mulleri [ma Venezia], 1750. Sull'ipotesi del luogo di stampa si veda M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, cit., p. 103. Si tratta verosimilmente dell'opera concessa a Francesco Zane tramite la mediazione di Francesco Pitteri. P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., pp. 73-74, n. 131 (ASVe, f. 335, terminazione del 23 gennaio 1748). Cfr. anche ASVe, *Riformatori*, f. 340, f. V, n. 130. Il testo, in quarto, presenta un'antiporta con ritratto dell'autore (diversa da quella di

porterebbero in direzione marciana, anziché scaligera. Se si legge la nota proemiale dello stampatore “agli eruditi e cortesi leggitori” si ha infatti la sensazione che il tipografo vanti un’esperienza pregressa nel settore e un circuito di importanti frequentazioni, se non personali almeno professionali, come ad esempio quella con il mecenate tedesco (luterano) Amedeo Svajer che contribuì a fornire i ritratti dei pontefici – dalla collezione di medaglie del Museo Soranzo – o con l’erudito veneziano Francesco Grisellini, che aveva curato la biografia dell’autore²⁸⁷. Un lettera di Giuseppe Torelli a Michele Enrico Sagramoso, visionata e trascritta dal Riva, sembrerebbe avvalorare tale opinione; proprio nel 1761 l’intellettuale veronese scriveva al suo concittadino: “Ho veduto ier l’altro un manifesto d’un libraio veneziano, quantunque ei dica d’Helmstat, circa una nuova edizione di tutte le opere di Fra’ Paolo e mi sono consolato che v’abbia costì persone così franche e così libere di pregiudizi che non si vergognino di far onore alla memoria di quel grand’uomo”²⁸⁸. La consultazione presso l’Archivio di Stato veneziano della busta 336 del fondo *Riformatori* (relativa ai permessi di stampa “alla macchia” tra il 1756 e il 1761) ha altresì permesso di isolare una curiosa terminazione emanata in quegli stessi anni dagli ufficiali Contarini, Nani e Morosini a favore dello stampatore lagunare Bartolomeo Baronchelli “perché li sia permessa la ristampa del libro intitolato *Opere varie di F. Paolo Sarpi*, giusta l’esemplare stampato in Venezia sotto la Data di Helmstat in tomi due in Foglio”²⁸⁹. La ricorrenza della città tedesca quale schermo protettivo/preventivo contro gli strali della censura non deve indurre in facili identificazioni: Helmstedt (al pari di Losanna, Lugano o Colonia) era

fig. 734) e una vignetta con medaglia desunta dal Museo del Gradenigo. Il Giuliani vi supponeva alle spalle una tipografia veneta o svizzera; si veda G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterari*, cit., p. 124.

²⁸⁷ P. Sarpi, *Opere di F. Paolo Sarpi*, cit., vol. I, pp. III-VIII, pp. III-VI: “Nulla dirò della Carta, e de’ Caratteri; poiché circa tale articolo ho avuto in mira principalmente, che questo Libro, non che le rimanenti Opere Sarpiane, che da me verran date fuori in proseguimento, potessero rilasciarsi ad un prezzo meschinissimo, affinché a tutti gli amatori e studiosi delle produzioni di sì felice Ingegno riuscisse facile l’acquisto. Nonpertanto non ho tralasciato di estendere le mie diligenze anche per tal parte, avendovi di più aggiunto (inciso da valente Scultore) un vero ritratto del Sarpi, le sue Vignette ad ogni libro, le quali rappresentano il fatto più interessante descritto in esso, ed i ritratti de’ Pontefici, sotto de’ quali si progettò, si adunò, e si chiuse il Concilio; i quali ritratti sono tratto da Medaglie, che furono del celebre Museo Soranzo, ora posseduto dall’erudito Signor Amadeo Svajer, che gentilmente a me comunicolle. Fin ad ora questa Storia uscita non è stampata con siffatti, ed altri ornamenti; ed io posso gloriarmi di essere stato il primo, che abbia pensato a produrla decorata in tal guisa [...]. Volendo io dunque, che la presente Edizione della Storia del Concilio Tridentino priva non andasse della Vita del suo illustre Autore, e che questa fosse scritta con esattezza, e sopra autentici Documenti, ho creduto non meglio poter fare, che ponendovi alla testa l’opera eccellente, che comparve non ha guari col titolo di *Memorie Aneddote spettanti alla Vita, ed agli studj di F. Paolo Servita*. [...] Il Signor Grisellini Veneziano, che n’è l’Autore, oltre di dare in dette Memorie una completa idea degli studj del Sarpi, e delle sue occupazioni in qualità di Consultore della Serenissima Repubblica di Venezia, recando successivamente l’Analisi delle di lui Opere più celebri inedite e stampate, ragiona anco particolarmente sulla Storia del Concilio Tridentino, e per siffatto modo n’entra in dettaglio, che il Leggitore rimane appieno informato de’ materiali adoperati dall’Autore”.

²⁸⁸ BCVR, *Carteggio M. E. Sagramoso*, b. 87 (lettera del 13 maggio 1766) in F. Riva, *Il carteggio di Michele Enrico Sagramoso, diplomatico cosmopolita veronese*, Firenze, 1961, p. 15.

²⁸⁹ ASVe, *Riformatori*, b. 336 (terminazione del 23 luglio 1760). Nello stesso faldone non sono stati rintracciati altri mandati di stampa per opere sarpiane. Cfr. anche P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., p. 144, n. 377; p. 174, n. 466; p. 184, n. 499; p. 189, n. 516 (con riferimenti a bb. 337 e 341, nn. 641, 826, 991). E inoltre *ivi*, p. 155, n. 413 (senza rimandi documentari) si cita una ristampa (sempre in quarto) della *Istoria del Concilio di Trento scritta da F. Paolo Sarpi*, in Helmstat, per Jacopo Mulleri [ma Venezia, B. Baronchelli] che potrebbe sovrapporsi in tutto e per tutto alla versione moroniana.

un toponimo piuttosto diffuso in queste occasioni e, come non bastasse, il formato dell'edizione in analisi non si presenta *in folio*, bensì in quarto. Certo è che il riferimento al Grisellini chiama in causa una terza pubblicazione uscita nel 1760, ovvero un anno prima della moroniana; si tratta delle *Memorie anedote spettanti alla vita ed agli studj del sommo filosofo e giureconsulto f. Paolo Servita. Raccolte ed ordinate da Francesco Grisellini veneziano*, Losanna [ma Venezia, P. Bassaglia, poi M. Festo], G. Nestenus, 1760 (poi Helmstat [ma Venezia], J. Mulleri, 1761)²⁹⁰. La coincidenza si proietta anche sul piano calcografico: dalle *Memorie* infatti trae ispirazione la tavola in antiporta (nel '60 incisa dallo stesso Grisellini; cfr. **fig. 734/a**²⁹¹). Si può pensare – accogliendo l'ipotesi di Mario Infelise – che la terminazione a favore del Baronchelli abbia subito delle variazioni in corso d'opera: considerato il successo dell'opera del Grisellini (che già raccoglieva scritti editi e inedite notizie d'archivio), lo stampatore (o chi per lui) volle ampliare la portata del lavoro, resa infine visibile dal numero dei volumi, di cui si ridusse però il formato²⁹².

Dopo i primi due tomi, si avverte tuttavia un generale calo qualitativo, di carta, caratteri e immagini: i libri III-VI si limitano a qualche nuova vignetta, imputabile a un diverso incisore, sempre anonimo (**figg. 746-749**), mentre il VII e l'VIII, contenenti i “supplimenti”, vantano solo l'ornamento frontespiziale. Il nome del Moroni è esplicitato soltanto in questi due ultimi, usciti entrambi nel '68. La motivazione è legata a un allentamento generale delle pressioni censorie conseguenti alla riforma gozziana del 1765, a meno che non si voglia ammettere, per l'appunto, una duplice paternità del testo. Non possono tuttavia essere ignorate le parole introduttive dello stampatore veronese il quale, in esordio al *Supplimento*, si assume oneri ed onori dei precedenti sei volumi. Scrive infatti:

Dopo la stampa già da me fatta negli anni addietro dell'Opere di Fra Paolo Sarpi, fu in vero mia gran ventura che riuscito mi sia di trovare di bel nuovo altre Opere dello stesso Autore, non solo inedite, ma rare eziandio nelle Copie scritte a mano; onde in tal modo la serie de' primi sei Tomi continuando, potessi con questo Supplimento in due Parti diviso apprestarvi una compiuta edizione di tutte l'Opere uscite dalla di lui penna, ricercate d'ogni dove e da ogni ordine di persone con grande istanza.²⁹³

Alla luce di questa ‘confessione’ risulta pertanto difficile separare la gestazione editoriale dislocando le botteghe preposte una a Venezia e l'altra a Verona; fino a prova contraria, il merito

²⁹⁰ P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date*, cit., p. 149, n. 395; M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, cit., p. 132. Sulle *Memorie* del Grisellini si veda anche M. Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, cit., pp. 207-208.

²⁹¹ Francesco Grisellini (1717-1787) oltre ad essere scrittore prolifico di testi di fisica e di storia naturale associa infatti la prima fase della sua carriera al disegno e all'incisione. Dal 1756-1757 diventa infatti intagliatore di fiducia della tipografia Battaglia (retta da Pietro e Giovanni Maria). Nello stesso periodo in cui viene pubblicata la biografia sarpiana egli aveva peraltro ricevuto da Marco Foscarini il prestigioso incarico di restaurare le mappe della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale. Cfr. P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, 2002, *ad vocem*, pp. 691-696.

²⁹² M. Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, cit., pp. 207-208; vista la condizione sociale ed economica del Baronchelli (matricolato senza stamperia e senza bottega) lo storico sostiene che il suo ruolo nella vicenda sia quello di semplice prestanome (forse per conto del medesimo Grisellini).

²⁹³ *Supplimento all'opere del P. M. Paolo Sarpi servita Teologo e Consultore della Serenissima Repubblica di Venezia. Tomo primo ovvero il settimo nella sua continuazione delle sue Opere*, Verona, eredi Moroni, 1768, s. n. p. (A' leggitori).

di tale vigoroso e complesso progetto antologico va dunque assegnato alla tipografia atesina sulla via Nuova.

Non potendo – e non volendo, in questa sede – affrontare la totalità delle pubblicazioni scaligere di carattere latamente religioso edite nel secondo Settecento ci limiteremo a citare di seguito qualche titolo su cui si è giocoforza soffermato lo sguardo, mirato alle occorrenze calcografiche. È il caso, ad esempio, del *De vi ac ratione primatus romanorum pontificum* (M. Moroni, 1766) e del *De potestate ecclesiastica* (eredi Moroni, 1768) di Pietro Ballerini, ornati di marca tipografica con aquila imperiale (cfr. **fig. 511**); o ancora, della *Spiegazione teologica liturgica e morale sopra la celebrazione delle feste* del gesuita fiorentino Francesco Gaetano Incontri (eredi Moroni, 1768), accompagnata da una vignetta frontespiziale del Valesi raffigurante la *Religione che doma Ignoranza ed Errore* (**fig. 750**)²⁹⁴, mentre il carro su cui avanza schiaccia losche figure da identificarsi con le varie eresie. L'opera si arricchisce inoltre di una testata – sempre del Valesi – con stemma del dedicatario (il vescovo di Vicenza Marco Cornaro) adagiato su simboli episcopali e retto da un putto (**fig. 751**). Entrambe le lastre, di proprietà della bottega, subiranno numerosi riusi negli anni a venire: l'allegoria religiosa comparirà infatti anche nelle *Memorie istoriche di S. Rainaldo Concoreggio* (eredi Moroni, 1790) e nelle *Orazioni sacre avventuali* dell'abate Marai (eredi Moroni, 1792 e 1796), mentre la *planche* dedicatoria, adattato di volta in volta il blasone centrale, sarà presente nei componimenti *Per l'ingresso di Niccolò Antonio Giustiniani al vescovado di Padova* (eredi Moroni, 1773), oltre che nelle citate *Memorie di S. Rainaldo* e nelle *Orazioni* del Marai (ed. 1792). Nella rapida “carrellata” vanno menzionati anche *Degli occulti benefici di Dio libri tre di Agostino Valerio*, volgarizzati dal vescovo Niccolò Antonio Giustiniani (eredi Carattoni, 1770); colpisce qui non tanto la mediocre vignetta del frontespizio quanto piuttosto il bel ritratto di papa Ganganelli, salito al soglio nel 1769 come Clemente XIV e dedicatario dell'opera (**fig. 752**)²⁹⁵. Ad eseguirlo fu l'intagliatore marchigiano Alessio Giardoni (Pesaro, fl. 1760-1790), nome che comparirà nel panorama editoriale scaligero solo in questa occasione. Beninteso, l'effigie del neo-pontefice va ricondotta a un'iconografia che oramai da un anno, soprattutto nell'Urbe, aveva conosciuto numerose declinazioni artistiche. Lo stesso artista tornerà sul soggetto a distanza di un biennio circa, in occasione dell'antiporta per la *Relazione della solenne benedizione* del Martelli stampata a Cesena dal Biasini (1772). Tuttavia, l'indicazione “Michael Angelus Barbiellini”

²⁹⁴ Si veda C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 522 ('Religione'), p. 180 ('Errore': “Huomo quasi in habito di viandante, ch'habbia bendato gl'occhi, et vada con un bastone à tentone, in atto di cercare il viaggio, per andare assicurandosi, et questo vada quasi sempre con l'Ignoranza”), p. 271 ('Ignoranza': “Gl'Antichi Egitij, per dimostrare un'ignorante di tutte le cose, facevano una imagine col capo dell'asino, che guardasse la terra, perché al Sole della virtù non s'alza mai l'occhio de gli ignoranti”).

²⁹⁵ Lorenzo Ganganelli (1705-1774) fu responsabile della soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773. Il suo atteggiamento favorevole nei confronti delle arti liberali e dell'antico è tutt'oggi testimoniato dal Museo Pio-Clementino (fondato nel 1771).

(stampatore della capitale) ai lati del blasone Ganganelli evidenzia una circolazione autonoma e precedente in area romana (**fig. 752/a**)²⁹⁶.

Nonostante la considerevole quantità di testi incisorii che il Giardoni licenzia per l'illustrazione libraria, egli rimane ancora oggi una figura dai contorni poco definiti, a partire dagli stessi estremi biografici²⁹⁷. Nativo di Pesaro verosimilmente tra il primo e il secondo quarto del secolo, già dagli anni sessanta risulta operativo nella capitale, soprattutto per i fratelli Salvioni, “*Typographos Vaticanos*”²⁹⁸. Nella maggior parte dei casi è chiamato a tradurre su lastra disegni o dipinti di artisti coevi, tra cui ricordiamo Baldassarre Orsini (1732-1810), Giovanni Andrea Lazzarini (1710-1801) Bernardino Nocchi (1741-1812) e Andrea Vici (1743-1817); ma è soprattutto con il poco noto Antonio Nessi (o Nesi) che sistematicamente lavora almeno dal 1763, stando alle testimonianze calcografiche (cfr. il frontespizio del *De cathedra Sancti Petri*, edito dal Salvioni). Non sono tuttavia assenti i casi in cui Giardoni si cimenta in prima persona anche all'ideazione della composizione incisa come dimostrano le quattro lastre giovanili dell'*Alphabetum Tibetanum* del Giorgi (Roma, Tipografia della Congregazione Propaganda Fide, 1762). Anche la tavola atesina può ascriversi in questa categoria: il ritratto di papa Ganganelli (salito al soglio nel 1769) presenta infatti la sola firma del Giardoni, che certamente può essersi ispirato a coevi dipinti di committenza pontificia, ipotesi avallata dalla presenza di alcuni testi pittorici di varia attribuzione (da Giovanni Domenico Porta a Vincenzo Milione) graficamente quasi coincidenti. Non si esclude inoltre che Alessio possa avere intrattenuto rapporti diretti con alcuni veronesi trapiantati a Roma, possibili mediatori dell'incarico scaligero: su tutti, Domenico Cunego e Girolamo Carattoni. Con il primo collaborò infatti all'edizione *Ad Clementem XIV pontificem maximum in funere Caroli Emanuelis III Sardiniae Regis* (Roma, P. Giunchi, 1773) nella trasposizione – equamente divisa – delle vignette disegnate da Bernardino Nocchi. Assieme al secondo fu invece coinvolto nelle *Picturae antiquissimi Virgiliani codicis bibliothecae*

²⁹⁶ La stessa lastra sarà peraltro utilizzata (senza indicazioni barbielliniane) come antiporta del *De potestate ecclesiastica diatriba* di Ermanno Domenico Cristianopulo (Roma, G. G. Salomoni, 1774). Che il ritratto del nuovo papa circolasse attraverso agili riproduzioni grafiche è cosa ovvia, ma allo stesso tempo le dinamiche e le caratteristiche delle immagini circolanti non sono note e meriterebbero un apposito carotaggio.

²⁹⁷ Poco chiara appare soprattutto l'evoluzione della sua carriera che il Thieme Becker e il Bolaffi collocherebbero a fine secolo non più a Roma, bensì a Londra; chi scrive non è tuttavia riuscita a reperire informazioni su lastre incise durante tale soggiorno oltremontano. Per una ricostruzione si vedano P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata*, cit., vol. X, 1822, p. 24; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, cit., vol. V, 1837, pp. 156; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, cit., p. 67; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. V, 1974, p. 418; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 163; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, cit., vol. XIII, pp. 590-591; S. Bracci, *Identificato il soggetto della tela del Lapis della pinacoteca San Domenico di Fano*, in “Nuovi studi fanesi”, 24/25, 2010-2011, pp. 105-112, p. 107.

²⁹⁸ Non mancano collaborazioni con la Tipografia della Congregazione di Propaganda Fide, con la Stamperia di San Michele a Ripa, con i vari Casaletti, Barbiellini, Salomoni, Giunchi e con il libraio Venanzio Monaldini, finanziatore dei sei volumi della *Theologia dogmatico-scholastica* del Gener (editi tra il '67 e il '77 dalla tipografia di san Michele). La sua rete di committenze non si esaurisce entro i confini dell'Urbe, ma tocca numerose altre città: Ancona (1761), Torino ([1764]), Pesaro (1769), Verona (1770), Cesena (1772), Ferrara (1781). I testi cui lavora si riconducono essenzialmente ad ambienti (e quindi contenuti) ecclesiastico-religiosi, anche quando si tratta di componimenti d'occasione. L'altro importante ramo di committenza gravita attorno all'Accademia romana di San Luca, alla quale Alessio si accostò sin dal 1766 (cfr. *Orazione e componimenti poetici in lode delle belle arti*) in coppia con lo spagnolo Francesco Preziado (attivo in città tra il 1760 e il 1791), pittore e promotore di un'Accademia iberica in Roma.

Vaticanae (Roma, V. Monaldini, 1782) le cui tavole risultano firmate, tra l'altro, anche da Antonio Baratti (oltre che dallo stesso Carattoni). Pur nella diversità di esiti e riconoscimenti, la vicinanza con gli ambienti papali sembra accomunare l'*iter* dei due veneti naturalizzati romani: si pensi ai sette volumi de *Il Museo Pio-Clementino* (Roma, L. Mirri, A. Fulgoni, G. Capparoni, 1782-1807) cui Girolamo fornisce numerose tavole, o ai vari ritratti del Ganganelli congedati da Domenico, che nel 1770 contribuirà a inaugurare il nuovo tipo iconografico del pontefice a cavallo ("*Domin. Cunego Sculp. Romae Sup. permiss. 1770*") ideato verosimilmente dal Porta e riutilizzato più volte anche col successore, Pio VI²⁹⁹. L'ipotesi che il testo grafico giardoniano possa essere giunto in riva all'Adige tramite i contatti professionali di Alessio con Girolamo Carattoni e di quest'ultimo con gli altri membri della famiglia (eredi di Agostino) non è al momento dimostrabile ma risulta alquanto ragionevole. È infatti certo che Girolamo, pur votato a una carriera alternativa alla tipografica e trasferitosi a Roma non senza intoppi con il capobottega Domenico, mantenne vivi i legami con la stessa: lo conferma il ritratto in antiporta alla *Synodus Dioecesana habita ab illustriss. et reverendiss. D. D. Joanne Morosini*, vescovo di Verona. L'opera, impressa nel 1783 "*apud haeredes Augustini Carattoni*" si fregia infatti di una tavola d'apertura realizzata "in famiglia", a quattro mani: Francesco Carattoni predispose (a Verona) il disegno del soggetto, mentre il fratello Girolamo (a Roma) ne curò la traduzione su rame (**fig. 753**). Che il ritratto fosse una sorta di regalo dei Carattoni al Morosini potrebbe essere supposto anche alla luce dell'intestazione del basamento: "*Illustriss. ac. Reverendiss. D. D. // Joanni Morosini Episc. Veronen. Comiti // Augustinus, et Fratres Carattoni // humilimi obsequii ac servitutis causa D.D.D.*"³⁰⁰. Nondimeno stupisce il fatto che quando pochi anni più tardi la bottega darà alle stampe le *Dissertazioni critico-cronologiche intorno all'epoca de' SS. Euprepio Procolo e Zenone* di Antonio Maria Cenci (1788), dedicate al medesimo vescovo, invece di riutilizzare la matrice di **fig. 753**, preferirà inchiostrare una variante di qualità inferiore, priva dell'iscrizione e del nome dell'incisore, lo stesso peraltro cui va attribuita, per affinità stilistica, anche l'immagine frontespiziale (**figg. 754-755**)³⁰¹.

Curato nella forma e nel contenuto è *Il Ritmo dell'anonimo pipiniano volgarizzato, commentato, e difeso da Gio Giacomo Dionisi* (eredi Carattoni, 1773), con raffinato frontespizio in rosso e nero accompagnato da una sintetica vignetta con mitra assai ben eseguita ascrivibile alla mano di Domenico Cunego (già comparsa nei *Componimenti* in onore del Bragadino curati

²⁹⁹ R. Leone, F. Pirani (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città: guida breve*, Roma, 2002, p. 114. Da notare che lo stesso Cunego realizzò diversi ritratti papali desunti dal medesimo dipinto del Porta che sta alla base della stampa di Giardoni.

³⁰⁰ Curiosa e interessante la presenza dell'esplicita indicazione di un "*Augustinus*". Posto che per ragioni anagrafiche non può trattarsi del capostipite (morto attorno al 1764) si riferisce probabilmente all'omonimo figlio, figura che risulta in realtà all'ombra del maggiore Domenico. Rimane dunque il dubbio se il riferimento a tale nome sia da leggersi in onore del 'grande' Agostino fondatore della tipografia o sia dovuto a un reale finanziamento da parte del figlio Agostino che continuò – assieme agli altri – la professione paterna.

³⁰¹ Le motivazioni della reincisione potrebbero davvero essere imputate al possesso della lastra da parte di Agostino Carattoni *junior* che, secondo la ricostruzione della Errico, muore proprio nel 1788. D'altro canto è possibile anche che l'autore, Antonio Maria Cenci, volesse provvedere di persona all'apparato decorativo del suo testo, pagando di tasca propria un incisore (di livello mediocre).

nel '59 dall'Andreoni) (**fig. 756**)³⁰². Si aggiunga infine un modesto libretto in ottavo stampato nell'84, il *De Deo Theses ex Metaphysica* (eredi Carattoni) di Luigi Savinelli, mediocre in quanto a caratteri e carta, ma dotato di una gradevole tavola in quarto oblungo ripiegata ad antiporta (**fig. 757**). Essa riproduce *recto* e *verso* della medaglia ideata da Saverio Dalla Rosa per celebrare l'erezione, nel 1783, della facciata e degli edifici annessi al Seminario voluti dal vescovo cittadino ("*Seminarii frontem / et adjectas aedes / a fundamentis erexit anno MDCCCLXXXIII*"). Responsabile dell'incisione è il veronese Luigi Pizzi (1759-1821), allievo di Domenico Lorenzi, trasferito nell'Urbe – come attesta il toponimo che accompagna la firma – in seguito a una parentesi formativa presso l'Accademia di Venezia³⁰³. Si tratta forse di una delle prime collaborazioni tra i due artisti, destinati nuovamente a incrociare le loro traiettorie professionali a distanza di vent'anni quando, rientrato dal soggiorno romano, il Pizzi cavalca l'ondata ritrattistica filo-napoleonica traducendo su rame i contributi del Dalla Rosa³⁰⁴. Non altrettanto decorati, ma senz'altro approfonditi in quanto ad argomenti sono gli studi su *Il senso divino dei salmi* di Michelangelo Zeviani (eredi Moroni, 1784) o la monumentale *Storia ragionata delle eresie* di Pietro Paletta (6 voll., B. Giuliani, 1795-1796) che meritano dunque di essere almeno menzionati.

Va detto che la figura del vescovo Morosini – in carica dal '72 all'89 – influenzò il fervore di certa produzione "liminale", al confine cioè tra territori adiacenti e non di rado conflittuali quali filosofia, scienze naturali e religione³⁰⁵. Il benedettino diede infatti molto spazio ad autori che, oltre alla vocazione sacerdotale, dimostrassero attenzione all'ambito scientifico (come l'abate Lorenzi o il canonico Gian Giacomo Dionisi), nel difficile tentativo di ammorbidire i termini del secolare dibattito, rivalutando l'importanza – in passato negata – di "quella filosofia del glorioso Cartesio, di quella scoperta del gran Galileo, da Wolf, da Locke, che tutto sbandirono il meraviglioso, che tutta detronizzò la superstizione [...]; di quella filosofia che fatta arbitra delle leggi della natura e della politica, pose in trono l'umanità e la civil tolleranza, e divenne diramazione di cristiana carità [...], e che da sola deve essere fatta amare dai ministri del Santuario, perché tengano lontane la superstizione e l'ignoranza"³⁰⁶. Lo stesso sinodo del 1782 avrebbe dovuto favorire, nelle intenzioni del suo promotore, la conciliazione tra corrente giansenistica e razionalistica, a scapito dell'indirizzo scolastico più intransigente. Nella pratica, l'assemblea clericale si risolse in un nulla di fatto: se da un lato si incoraggiavano

³⁰² Sulla base di alcune ricorrenze con esemplari pittorici, Andrea Tomezzoli propose addirittura di assegnare il disegno a Francesco Lorenzi. Il pittore tende infatti a rappresentare il copricapo vescovile con le punte a perla e un gioiello centrale (sempre identico); si vedano per confronto, la tela Ambrosetti (ancorabile alla fine del sesto decennio) e la pala di San Pietro Incariano (1748-1749). Cfr. A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, tesi di laurea, cit., p. 457 (lo studioso riferisce il rame a un'Orazione del 1776, ignorando si trattasse di un riuso); id., *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, cit., pp. 182-183, cat. n. 1 e pp. 185-186, cat. n. 6

³⁰³ Sul Pizzi si rimanda D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 512-513 e al profilo biografico in appendice.

³⁰⁴ A. Tomezzoli, *Appunti su Saverio Dalla Rosa*, in "Verona Illustrata", 12, 1999, pp. 57-72, p. 68.

³⁰⁵ Si veda anche il testo *La gloria la felicità l'amicizia l'educazione. Omelie di Giovanni Morosini vescovo di Verona*, Verona, eredi Carattoni, 1781.

³⁰⁶ G. Priame, *Discorso sull'armonia fra la ragione e la fede*, Verona, 1781, pp. 45-46. G.P. Marchi, *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, cit., pp. 64-79, p. 67

interventi riformistici atti a reprimere eccessi devozionali o superstiziosi (operazione in cui ebbe l'appoggio dei citati eruditi, *in primis* il Dionisi), dall'altro però non diminuiscono i continui richiami alla realtà del peccato originale o alla presunzione della ragione (contro l'indimostrabilità della fede)³⁰⁷. Gli sforzi d'apertura del vescovo trovarono comunque spazio in numerosi "investimenti culturali" che coinvolsero le biblioteche episcopale e capitolare; il medesimo prelato fu soggetto a non poche celebrazioni artistiche, pittoriche (si pensi ai ritratti di Alessandro Longhi e Saverio Dalla Rosa), scultoree (Gaetano Cignaroli) e incisive³⁰⁸.

Con gli eventi che immediatamente precedettero e seguirono la presa della Bastiglia illuminismo, razionalismo e laicizzazione dello stato inondarono la piattaforma del cattolicesimo "tradizionale". Il verbo rivoluzionario sui diritti dell'uomo non poteva infatti essere ignorato dalla compagine cristiana; esso aveva del resto trovato nel partito giansenista un primo importante interlocutore, accusato per questo dagli esponenti più conservatori di connivenza con i "distruttori della religione"³⁰⁹. A fronte di un tale vigore positivista (*ante-litteram*) dall'innegabile valenza politica emergono, ancora più forti, le resistenze locali. Da questo punto di vista meglio si intendono, ad esempio, le parole del veronese Ippolito Pindemonte che assistette di persona –con spirito positivo – ai rivolgimenti parigini del 1789 e che a distanza di un decennio circa, nel *Saggio di prose e poesie campestri* (B. Giuliani, 1795), dimostrerà però un atteggiamento polemico e disorientato nei confronti della scienza e dei suoi troppo minuti risultati, inutili all'accrescimento del genere umano:

Sarà forse dalla mineralogia, o dalla botanica, sarà stillandomi il cervello sopra una lapida, o sfibrando gli occhi per entro una pergamena, ch'io imparerò a frenare i desiderj e i timori, a perdonare gli altrui difetti, a non lasciarmi vincere dall'ira? *Litterae nihil sanantes*. Saprò come s'ami la patria, l'amico, la sposa, studiando come si nutra una pianta, si formi un metallo, si trasformi un insetto? *Non faciunt bonos ista, sed doctos*. Quel chimico tutto analizza, fuor che se stesso. Ecco un geometra, che tutto misura, eccetto quelle cose, che più gli appartengono; eccetto il curvo e il retto delle operazioni umane: un anatomico, che tutto studia nell'uomo fuori che l'uomo. Ed al veder la cura, con cui va taluno spiando i costumi de' più vili animaluzzi, non si direbbe ch'egli crede di avere un giorno a conversare con loro? Benché io rispetti qualunque scienza, difficilmente per altro m'indurrò a pensare che l'uomo sia stato posto nel mondo per numerar li 17325 occhi d'una farfalla. La cognizion religiosa e morale dell'onesto e del turpe, della storia e dell'uman genere, e di que' fatti, onde acquistano solidità le opinioni, e divien palpabile il vero, mi sembra d'uso frequente nella vita e costante, più che tutt'altro.³¹⁰

³⁰⁷ G. Butturini, *L'evoluzione della chiesa veronese dall'episcopato del Morosini (1773-1789) a quello dell'Avogadro (1790-1804)*, in *Chiesa e spiritualità nell'Ottocento italiano*, Verona, 1971, pp. 103-146, in particolare pp.117-123.

³⁰⁸ G.P. Marchi, *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, cit., p. 67; P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, cit., p. 115. Sul Dalla Rosa ritrattista A. Tomezzoli, *Appunti su Saverio Dalla Rosa*, cit., p. 68.

³⁰⁹ G. Ruggieri, *Teologia e società: momenti di un confronto sul finire del '700 in riferimento all'opera di Nicola Spedalieri* in "Cristianesimo nella storia", 2, 1981, pp. 437-486. L'opera in questione è l'importante testo del 1791, *De' diritti dell'uomo libri 6. Ne' quali si dimostra, che la più sicura custode de' medesimi nella società civile è la religione cristiana; e che però l'unico progetto utile alle presenti circostanze è di far rifiorire essa religione* (Assisi [ma Roma]).

³¹⁰ I. Pindemonte, *Saggi di prose e poesie campestri*, Verona, B. Giuliani, 1795, pp. 84-85

3.3.1 Tradurre, comporre, interpretare e illustrare

L'affievolirsi delle spinte archeologiche e, più in generale, 'archeo-file' in una città così profondamente intrisa di antico qual è Verona – che delle vestigia romane aveva fatto il proprio baluardo culturale – comportò nella seconda metà del secolo prevedibili ripercussioni in ambito tipografico. Lo si è già visto e approfondito nel precedente paragrafo per quanto concerne le indagini storiche; in questo si metteranno invece a fuoco i contributi più squisitamente letterari, filologici e linguistici. Beninteso, come per il capitolo 2.2.3 la ricerca non si limiterà alle sole traduzioni dal greco e dal latino ma intende abbracciare (nei limiti concessi dall'indagine calcografica) l'intera proposta letteraria atesina, dai classici antichi alle pubblicazioni contemporanee, passando, inevitabilmente, per lo studio di Dante.

Le edizioni critiche o, meglio, le tradizionali trasposizioni in volgare di scrittori antichi conobbero sì una sensibile inflazione rispetto al primo Settecento, percepita però più sul piano qualitativo che su quello quantitativo; non mancarono infatti ristampe di versioni ormai "datate" e nuove traduzioni, impresse soprattutto dalle botteghe Ramanzini e Moroni in libelli di formato ridotto (all'ottavo si preferisce ora il dodicesimo) e piuttosto scarni da un punto di vista peritestuale. Basti qui un accenno ad alcuni titoli, in progressione cronologica: *Canzoni pastorali di Girolamo Pompei gentiluomo veronese con Alcuni idillj di Teocrito e di Mosco* (eredi Carattoni, 1764); *Pub. Virgilii Maronis Opera* (M. Moroni, 1764); *M. Tulli Ciceronis De officiis libri III* (M. Moroni, 1764); *M. Tulli Ciceronis Epistolarum ad familiares libri XVI cum selectis variantibus Lectionibus* (M. Moroni, 1764); *M. Tullii Ciceronis Orationum selectarum, quarum in scholis est frequentior usus, et ad praecepta tradenda facilius stylus, liber unicus* (M. Moroni, 1765); *Il Pseudolo comedia di M. Accio Plauto [...]. Si aggiunge la traduzione di alcuni idillj di Teocrito e di Mosco*, (Firenze [ma Verona, eredi Carattoni] 1765) (cfr. **figg. 517-520**)³¹¹; *Alcune odi di Orazio tradotte in rima dal dottor Giannagostino Zeviani con pochi sonetti dello stesso* (M. Moroni, 1767); *Pub. Ovidii Nasonis Fastorum lib. VI. Tristium lib. V. De Ponto lib. IV. a mendis accuratissime expurgati* (M. Moroni, 1772); *Le vite di Plutarco volgarizzate da Girolamo Pompei* (5 voll., M. Moroni, 1772-1773) (**fig. 758**); *La poetica. Tradotta in versi volgari dal padre D. Carlo Pindemonti* (D. Ramanzini, 1773); *L'Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte* (eredi Carattoni, 1776) (**fig. 759**); *Rime facete intitolate critica poetica et altre poesie del dott. Giannagostino Zeviani* (2 voll., eredi Moroni, 1778); *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco* di Francesco Angiolini (4 voll., eredi Moroni, 1779-1780); *Poemetto di Catullo intorno alle nozze di Peleo e di Teti* di Giuseppe Torelli (eredi Moroni, 1781) (**fig. 760**)³¹²; *Volgarizzamenti dal latino e dal*

³¹¹ Sull'opera del Torelli, stampata alla macchia, si rimanda a quanto già detto nel capitolo 2.2.3.1.

³¹² A distanza di un lustro rispetto alla *Breve notizia degli arazzi* (Carattoni, 1776; cfr. **figg. 645-646**) ritroviamo qui la collaborazione tra l'incisore Baratti e un pittore – probabilmente non veronese – di cui conosciamo solo le iniziali: M.A.C. Dell'opera esiste peraltro una seconda traduzione, curata da Benedetto Del Bene e stampata nel 1782 a Parma dal Bodoni; stando al volumetto manoscritto conservato presso la Biblioteca civica veronese (*Carteggio B. Del Bene*, b. 287/2) essa doveva essere inizialmente corredata di un'antiporta raffigurante *Arianna abbandonata a Nasso*. La tavola, disegnata da Marco Marcola non venne però mai tradotta in incisione. Il legame

greco del marchese Ippolito Pindemonte [...] e di Girolamo Pompei (eredi Moroni, 1781); *Opuscoli scelti di Plutarco tradotti dal greco* (D. Ramanzini, 1783); *Di Marco Tullio Cicerone gli ufizj, libri tre tradotti dal latino in italiano col testo a fronte dal signor dottor Gio. Agostino Zeviani* (eredi Moroni, 1785); *Dodici ode d'Orazio in rime toscane* di Antonio Cesari (D. Ramanzini, 1787 e 1788); *La Batracomiomachia d'Omero volgarizzata da Antonio Lavagnoli. Si aggiungono due elegie di Callimaco volgarizzate da altro veronese*, (D. Ramanzini, 1788); *Le odi di Q. Orazio Flacco messe in rime toscane da Antonio Cesari dell'oratorio* (D. Ramanzini, 1792); *M. Tullii Ciceronis De officiis libri III* (eredi Moroni, 1797); *Versione del primo libro di Tibullo con altre brevi traduzioni* di Girolamo Orti (B. Giuliani, 1797).

Una rapida occhiata all'elenco è sufficiente per capire come alla tradizione ellenica si prediligia ora quella latina (Cicerone e Ovidio *in primis*) forse anche in virtù di un graduale venir meno delle conoscenze linguistiche³¹³. Ai grandi poemi omerici o virgiliani che imponevano energici investimenti intellettuali si preferisce la *brevitas* degli idilli, delle elegie, delle odi e delle rime, a costo di selezionare specifiche porzioni di opere più ampie. Inoltre, solo una piccola parte dei testi citati risulta corredata di illustrazioni e laddove esse sono presenti, si limitano per lo più a semplici vignette frontespiziali, talvolta anonime. In sottofondo si avverte peraltro un interesse più consapevole verso quelle atmosfere bucoliche e rurali che meglio soddisfacevano le esigenze contemporanee. Come già anticipato – e meglio si dirà – le concrete preoccupazioni di scienza agraria contribuirono non poco a influenzare un cambio di sensibilità letteraria ed estetica, consacrata a Verona con la peculiare proliferazione di poemi didascalici. Un sottile *fil rouge* sembra dunque unire i componimenti georgici dei vari Betti, Spolverini e Miniscalchi con le locali traduzioni di Teocrito, Mosco, Callimaco e dei loro epigoni romani. Tra le pubblicazioni venete più complete in materia si citano la *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati* di Giacomo Maria Paitoni (5 voll., Venezia, S. Occhi, 1766-1767 ristampati nel '74 dallo Storti) e l'antologia dei *Rustici latini volgarizzati* (10 voll., Venezia, tipografia Pepoliana, 1793-1799)³¹⁴.

Nella città scaligera, tra i principali referenti, conoscitori e traduttori, vanno senz'altro annoverati Girolamo Pompei (1731-1788) e Giuseppe Torelli (1721-1781), esponenti di spicco della seconda – esigua – generazione di grecisti, ideali prosecutori degli insegnamenti dei conterranei Maffei, Alecchi, Vallarsi, Mariotti ...

tra Marcola e Del Bene è consacrato da precise commissioni (cfr. la decorazione della cappella di villa Del Bene a Volargne) ed eventi personali (nel 1781 Benedetto tiene a battezzare il figlio di Marco). Cfr. A. Tomezzoli, *Tasselli per la grafica veronese del Settecento*, in "Arte Veneta", 64, 2007, pp. 215-232, pp. 224-226.

³¹³ Si vedano A. Mancini, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia*, cit., pp. 409-424; A. Curione, *Sullo studio del greco in Italia nei secoli XVII e XVIII*, cit.

³¹⁴ W. Binni, *Il Settecento letterario*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, cit., vol. VI, *Il Settecento*, 1968, pp. 309-1024, con particolare attenzione pp. 521-525; D. Nardo, *Gli studi classici*, cit., pp. 249-251. Meritano di essere menzionati, quale contraltare, l'opera in due volumi del Pagnini, *Teocrito, Mosco, Bione, Simmia greco-latini con la Bucolica di Virgilio latino-greco volgarizzati, e forniti d'annotazioni da Eritisco Pilenejo*, stampata a Parma nel 1780 e gli *Idilli di Mosco, Bione e Teocrito recati in versi latini dal conte Bernardo Zamagna, volgarizzati, e forniti di annotazioni da Luigi Maria Buchetti*, usciti a Milano nel 1784.

Il primo declinò i propri studi alla letteratura classica traendo gioco forza ispirazione personale³¹⁵. La recente analisi condotta da Francesca Favaro su canti e cantori bucolici tra Sei e Ottocento non manca di sottolineare come lo slancio poetico del Pompei, allenato dalla pratica di traduzione, sia dipeso proprio da quella peculiare “idea di grecità maturata grazie alle sue letture e versioni, senza le quali il desiderio di farsi poeta originale non si sarebbe orientato nella direzione che prese”³¹⁶. La studiosa insiste inoltre sul fatto che, tra i vari possibili modelli a disposizione, egli abbia consapevolmente scelto Teocrito (IV-III a. C.), poeta ellenistico considerato il capostipite del genere bucolico. Non è un caso dunque che sotto l’insegna teocritea il veronese abbia esordito nel panorama editoriale (cfr. le citate *Canzoni Pastorali [...] con alcuni idillj di Teocrito e Mosco*). L’adesione all’archetipo non si tramutò peraltro, come spesso accadeva, in un succedersi di citazioni prive di originalità o di pedissequi rimandi al siceliota ma dimostrò al contrario un’autentica e sincera rivisitazione di quella dimensione pastorale fatta di amorosi lamenti; ciò gli vantò il soprannome di “Teocrito redivivo” o “Teocrito italiano”³¹⁷. Egli toccò il vertice della propria fama con la traduzione (frutto di cinque anni di studio) delle *Vite parallele* di Plutarco, autore dal discreto seguito, non solo nella città atesina³¹⁸. L’attenzione costante all’antico sotto il duplice profilo sostanziale e formale contraddistingue anche le proposte di ambito teatrale, ovvero le tragedie *L’Ipermestra* (D. Ramanzini, 1767) e *La Calliroe* (M. Moroni, 1769), già discusse al paragrafo 2.2.3.1. Tale linea distintiva della sua produzione è confermata dalle *Nuove canzoni pastorali ed altre rime diverse* (Moroni nel 1779) cui l’autore volle aggiungere “alcuni suoi volgarizzamenti dal greco”. Il volumetto in ottavo si mostra corredato di una tavola col ritratto della dedicataria, Beatrice d’Este (Modena, 1750 - Vienna,

³¹⁵ *Opere del Signor Girolamo Pompei gentiluomo veronese*, II, 1790, pp. 5-48, pp. 7-9: “[...] Ci avea di quelli, i quali [...] non solo aveano in dispregio gli antichi, posti a fronte de’ nostri; ma di più, messi in non cale anche i moderni, unicamente si deliziavano nell’istudiare, e nel leggere gli Oltramontani; e questi metteano in mano de’ giovanetti. La quale, chiamerolla eresia, essendosi fuor di modo dilatata, siamo giunti a tale, che imbellettata da forastiere bellezze la nostra lingua, appena conserva un’ombra dell’antica venustà, e della grazia, e vezzo del Toscano linguaggio. Ma il Pompei, o condotto da un naturale lume, o dalla non mai interrotta lettura degli autori latini, si formò nella mente un esemplare della vera eloquenza, che non potè mai in appresso affascinato restar dalla falsa. [...] Pertanto de’ latini oratori, poeti, storici dell’età d’Augusto, o poco avanti di lui de’ quali, pel consentimento di tanti secoli, è ancora sì ferma l’autorità, si servì come della pietra del paragone per provar gli altri [...]. Fu questo un saggio della sua prudenza, che sapesse cioè fare la scelta di quegli autori, su la lettura de’ quali insistendo, non potesse scrivere, se non con purità ed eleganza. [...] La di lui giovanezza vide gli ultimi anni di Scipione Maffei, il quale sì cruda guerra avea mosso al vano cianciare degli anni addietro, coll’eccitar di continuo i suoi cittadini, con le esortazioni, con gli ammaestramenti, col patrocinio, all’amore de’ veri studj”. *Ivi*, p. 14: “Ne venne da ciò, che le cose non meno, che traslatava, che quelle che traeva dal su’ingegno, avessero la stessa grazia, e la medesima venustà. Non si dedicò però tanto al greco, che trascurasse il latino, che fin da fanciulla avea sì caro: anzi lo studiò assai più volentieri, quando potè col crescer de’ gli anni farne meglio il confronto; cosa che gli apportava utile, e piacere. Imparava da’ Greci il più bello della natura, e da’ Latini, felicissimi imitatori di quelli, come dovesse anch’ei seguirarli: appunto come usan di fare li dipintori, e gli scultori, studiando l’opere di Raffaello, e del Buonarrotti, che si sentono spinti ad imitar que’ miracoli dell’arte antica”. Sul Pompei si vedano anche I. Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, 2 voll., Milano, 1829, vol. II, pp. 207-25 e D. Fiodo, *Vita e opere di Girolamo Pompei. Contributo alla storia della letteratura italiana nel sec. XVIII*, Napoli, 1919.

³¹⁶ F. Favaro, *Canti e cantori bucolici: esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, 2007, p. 48.

³¹⁷ *Ivi*, nota 8. P. 52: “[...] Pompei, sebbene memore delle esperienze liriche moderne, aspira a superarle, per guardare direttamente al prediletto Teocrito. Basta tale ambizione, più o meno realizzata, a conferire un’impronta peculiare al suo tentativo”.

³¹⁸ Cfr. l’approfondimento di A. Olivieri, *Plutarco nel ‘700: lettori, eruditi*, in *Gli spazi del libro nell’Europa del XVIII secolo*, cit., pp. 181-192. *Opere del Signor Girolamo Pompei gentiluomo veronese*, II, cit., p. 25.

1829), inciso da Cristoforo Dall'Acqua (**fig. 761**). Altrettanto curati saranno i sei volumi impressi dal medesimo Moroni tra il 1790 e il 1791, contenenti le *Opere del signor Girolamo Pompei gentiluomo veronese*, vero e proprio omaggio della città al suo illustre letterato. L'antiporta del primo tomo non si discosta molto, per taglio compositivo, dal coevo dipinto su tela (cm 85 x 63) commissionato per l'occasione a Giovanni Benini, allievo dell'Accademia veronese di Pittura e Scultura di cui lo scrittore fu Segretario perpetuo (**figg. 762-762/a**)³¹⁹. La celebrazione dell'effigiato risulta in entrambi i casi filtrata dalla formula medagliistica di stampo classico-umanistico: il busto, di profilo, appare inscritto entro un ovale ghirlandato poggiante ora su un basamento con epigrafe (“*Hier. Pompejus Patric. Veron. Aetatis an. LVII*”), ora su un finto poggolo ove, assieme all'iscrizione (“*Hyeronimus Pompeius Graecis Italis q. litteris clarus / Academiae a commentariis*”), trovano posto gli strumenti della gloria letteraria: un libro, un calamaio e un manoscritto.

Giuseppe Torelli, collega del Pompei e più giovane di un decennio, rappresenta invece in un certo senso la controparte “scientifica” delle possibili derive “grecofile”. Formatosi alla scuola dei Ballerini, entrò presto nella cerchia padovana di Giambattista Morgagni, avvicinandosi soprattutto agli interessi scientifico-naturalistici del Poleni, cui unì una solida preparazione filologica³²⁰. Beninteso, numerosi furono i suoi contributi traduttori di ambito letterario (cfr. le *Animadversiones in Hebraicum Exodi librum*, Tipografia del Seminario, 1744; le *Traduzioni poetiche [...] del primo libro dell'Iliade, del primo dell'Eneide, e di alcuni cantici della Scrittura*, Tipografia del Seminario, 1746, cfr. **fig. 342** in riuso; il *Poemetto di Catullo*, eredi Moroni, 1781, cfr. **fig. 760**), ma ciò che maggiormente contraddistinse il suo *iter* intellettuale fu, per l'appunto, l'attenta analisi – con relativa trasposizione – degli antichi testi scientifici. Egli fu dunque autore di trattati di matematica e geometria, come il *De nihilo geometrico libri II* (A. Carattoni, 1758)³²¹, i *Geometrica* (eredi Carattoni, 1769; cfr. **fig. 763**)³²² o la *Demonstratio antiqui theorematis de motuum commixtione* (eredi Carattoni, 1774). Uscirono invece postumi gli *Elementorum prospectivae libri II* (eredi Moroni, 1788), corredati da un

³¹⁹ Si veda G. P. Marchini, *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona, 1986, vol. II, pp. 497-592, p. 512-514. Il piccolo olio su tela venne smarrito già alla fine dell'Ottocento e tornò a Verona solo nel 2012 quando venne riacquistato sul mercato antiquario mantovano in occasione del bicentenario della fondazione della Pinacoteca scaligera.

³²⁰ Sul Torelli cfr. anche I. Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, cit., vol. II, pp. 89-139; il legame col Poleni è confermato dalla dedica del breve trattato di idraulica *De rota sub aquis circumacta*, Verona, Tipografia del Seminario, 1747.

³²¹ Per un approfondimento cfr. G. T. Bagni, *Un'intuizione dell'infinitesimo attuale: De nihilo geometrico (1758) di Giuseppe Torelli*, in “Didattica delle scienze”, XXIII, 1998, 193, pp. 52-56.

³²² Il frontespizio di quest'opera appare ingentilito da una vignetta xilografica raffigurante *Hermes con Atena* (in crasi *Hermathena*), protettori delle arti liberali secondo un'iconografia diffusa già nel XVI secolo. Si veda, ad esempio, la sua riproduzione in E. Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca angelica di Roma*, Firenze, 1983, pp. 340-341, fig. 464. La si confronti con il frontespizio di *Delle lettere di m. P. Bembo secondo volume*, stampato a Venezia nel 1551 dai figli di Aldo Manuzio ad istanza di Carlo Gualteruzzi (**fig. 763/a**). La vignetta veronese, datata 1769, viene ripetuta anche nella *Demonstratio* del '74. Le iniziali *AB S.* lasciano spazio a diverse ipotesi: escluso il riferimento a Balestra, morto nel 1740, si potrebbe addirittura pensare a una prova su legno del Baratti (di cui non si spiegherebbe tuttavia il cambiamento di *medium*). In assenza di un riscontro stilistico diretto, è dunque verosimile si tratti di un intagliatore modesto, che si firma con il monogramma.

ritratto commemorativo delineato dal Dalla Rosa e trasposto su rame tramite acquatinta da Innocente Alessandri, allievo del Bartolozzi (**fig. 764**). Solo un lustro più tardi, nel 1792, vide infine la luce – ad Oxford, Clarendon Press – anche la monumentale traduzione dell’Archimede alla quale Torelli lavorava sin dalla metà del quinto decennio, sollecitato forse dal Maffei ancora in vita³²³. Nel 1746 aveva infatti chiesto all’amico e collega Giovanni Poleni una rara edizione dell’opera del matematico siracusano³²⁴. L’opera del veronese non solo offriva per la prima volta una versione latina che accompagnasse la totalità degli scritti originali (proponendo codici finora inesplorati ed emendando quelli noti) ma affrontava anche il problema della loro successione cronologica nel complicato tentativo di ripercorrerne l’evoluzione del pensiero³²⁵.

L’altro fronte su cui Verona mantiene vivo – seppur affievolito – il proprio interesse è quello dantesco. Già si è visto come la *Commedia* stampata dal Berno nel ’49 avesse in parte rinfocolato un settore disciplinare allora ‘dormiente’, innescando una serie di contributi specifici di natura critico-filologica che valicarono la metà del secolo. Oltre al citato poliedrico Torelli, discepolo prediletto del Maffei – che postillò l’edizione atesina tornando a più riprese sull’argomento anche a distanza di decenni³²⁶ – furono soprattutto Gian Giacomo Dionisi (1724-1808) e Bartolomeo Perazzini (1727-1800) a catalizzare gli studi sul poeta fiorentino. Il primo, in particolare, può essere a buon diritto considerato il principale promotore di iniziative letterarie concernenti l’Alighieri. Membro di una nobile e antica famiglia marchionale³²⁷, egli si formò presso il seminario vescovile e, dopo un breve soggiorno dai gesuiti di Bologna, fu creato canonico e prefetto della cattedrale da papa Benedetto XIV. Ai ruoli ecclesiastici affiancò quasi subito un incarico più latamente culturale che gli permise di cimentarsi con sistematicità nelle più disparate esplorazioni storico-letterarie: fu nominato infatti conservatore della biblioteca e dell’archivio del Capitolo, istituti la cui fama risultava ancora indissolubilmente legata al nome di Scipione Maffei che oltre cinquant’anni prima ne aveva risollevato il prestigio³²⁸. Il lavoro di riordinamento e rilegatura dei preziosi manoscritti gli permise altresì di affinare le proprie capacità paleografico-diplomatiche su cui poggiano i numerosi titoli menzionati nel precedente capitolo, legati principalmente alla storia di Verona (sacra e profana) e alle emergenze archeologico-medievali (sia numismatiche che epigrafiche). Non stupisce come sotto la sua direzione l’illustre libreria si sia arricchita di circa tremila nuovi volumi, una trentina di codici e una quarantina di incunaboli, tra cui – ricordava il Giuliani – “le prime tre edizioni della

³²³ *Archimēdous ta sōzomena meta tōn Eutokiou Askalōnitou ypomnēmatōn. Archimedis quae supersunt omnia cum Eutocii Ascalonitae commentariis. Ex recensione Josephi Torelli, veronensis, cum nova versione latina. Accedunt lectiones variantes ex codd. Mediceo et parisiensibus*, Oxford, Tipografia Clarendon, 1792. Si veda anche G.P. Marchi, *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, cit., pp. 64-79, p. 65.

³²⁴ C. Garibotto, *Poeti, eruditi e uomini di teatro nell’epistolario maffeiano*, in *Miscellanea Maffeiana*, cit., pp. 103-132, p. 123.

³²⁵ L’ordine stabilito dal Torelli sarà poi accettato dagli editori successivi; cfr. A. Frajese, *Opere di Archimede*, Torino, 1974, pp. 39-41.

³²⁶ G. Torelli, *Lettera [...] intorno a due passi del Purgatorio di Dante Alighieri*, A. Carattoni, 1760; id. *Lettera [...] sopra Dante Alighieri contro il sig. di Voltaire*, eredi Moroni, 1781.

³²⁷ Si veda l’esaustiva monografia di M. L. Ferrari, *Nobili di provincia al tramonto dell’antico regime. I marchesi Dionisi di Verona. 1719-1866*, Verona, 1995.

³²⁸ Si veda il profilo di G. Fagioli Vercellone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 40, 1991, pp. 208-211.

Commedia”, andate misteriosamente però perdute nel “trasporto dei libri da casa Dionisi alla Capitolare”³²⁹. L’avvicinamento all’opera dantesca va con ogni probabilità ancorato all’ottavo decennio del secolo, come dimostrano anche le fitte citazioni all’interno de *Il Ritmo dell’anonimo pipiniano* (eredi Carattoni, 1773). A ciò contribuì la conoscenza – diretta o indiretta – di quei colleghi veronesi che ormai da anni andavano favorendo un nuovo approccio critico nei confronti della *Divina Commedia* (e non solo): si pensi a Maffei, Salvi, Lorenzi e Rosa Morando. Ma determinante nell’evoluzione delle ricerche dionisiane fu soprattutto la prolifica corrispondenza con don Bartolo Perazzini, arciprete di Soave e noto cultore dell’Alighieri; con quest’ultimo nel 1789 il canonico intraprese addirittura un viaggio a Firenze al fine di collazione il più alto numero di manoscritti danteschi (che raggiunse, di fatto, le duecento unità) su cui poter infine esercitare una minuziosa analisi di tipo storico, filologico e letterario³³⁰. Tale colossale lavoro fu accompagnato da alcune mirate pubblicazioni uscite tra il 1785 e il 1806. Si tratta della *Serie di Aneddoti*, ovvero una miscellanea di otto saggi di carattere letterario, la gran parte dei quali interessa il poeta fiorentino (fatta eccezione per il primo e il terzo, riguardanti la *Soteria* di Antonio Colosso, il *De pace Italiae restituita*, un inno e un *carmen* di Domenico Galletti). La maggior quantità di informazioni e spunti si concentra tra il quarto e sesto aneddoto, mentre il settimo si presenta molto breve (solo sedici pagine dedicate agli epitaffi scritti in suo onore) e l’ottavo, redatto senza l’avvallo del Perazzini, si sofferma su questioni d’erudizione romana e veronese toccando marginalmente l’argomento dantesco (in merito al “focale” ovvero al copricapo a due bende di lino laterali con cui lo scrittore viene da sempre ritratto)³³¹.

La ricostruzione della veste tipografica degli *Aneddoti* appare tutt’altro che lineare e non sembra abbia mai destato particolare attenzione, diversamente dal suo contenuto. Essa non è affidata a un unico stampatore, ma impegna ben tre botteghe locali: l’erede Merlo alla stella (per i voll I, II, III, IV usciti tra l’85 e l’88, e il vol. VIII del 1806), gli eredi Carattoni (vol. V del 1790) e gli eredi Moroni (*Dialogo apologetico per appendice alla serie degli aneddoti*, ovvero vol. VI, del ’91; e vol. VII del ’99). Il confronto tra gli esemplari conservati a Verona (rilegati per lo più in un unico tomo, almeno per quanto concerne gli aneddoti I-V) lascia supporre siano state allestite

³²⁹ G.B. Carlo Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, cit., p. 67. L’elenco dei testi si trova in ASVr, *Archivio Dionisi-Piomarta*, 1700-1701; si veda inoltre S. Marchi (a cura di), *I manoscritti della Biblioteca capitolare di Verona: catalogo descrittivo redatto da don Antonio Spagnolo*, Verona, 1996, pp. 610-626.

³³⁰ Durante il soggiorno fiorentino il Dionisi pose le basi per una fitta rete epistolare, grazie anche alla frequentazione della Società Colombaria (cui dedicherà infatti l’*Aneddoto V* del 1790); molte lettere sono ancor oggi conservate nel citato fondo Dionisi-Piomarta dell’Archivio di Stato di Verona (bb. 1487-1500). Si vedano G. Fagioli Vercellone, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 209-210 e L. Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, Verona, 2012, pp. 9-14. Per una panoramica più ampia si veda anche F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in “Studi Storici Luigi Simeoni”, XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 227-253.

³³¹ In una lettera indirizzata a Giuseppe Maria Pujati (28 maggio 1799) Dionisi confessa che l’ottavo aneddoto uscì per far lavorare il tipografo Merlo. Si veda M. Zamboni, *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII*, Città di Castello, 1901, p. 76 e L. Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, cit., p. 10.

almeno tre edizioni, distinguibili esclusivamente per la cura calcografica³³². Inalterate rimangono le indicazioni frontespiziali, le dediche, la presenza alternata di *font* tondi e corsivi, la correttezza ortografica, la carta utilizzata e i margini ai lati del testo. Nondimeno, a una prima “versione” priva di complementi incisori sembra seguire l’inserimento di un modesto e anonimo ritratto del Dionisi in antiporta (**fig. 765**) sostituito, in seconda battuta, dal più elegante rame inciso da Giuseppe Dall’Acqua su disegno dell’Ugolini (**fig. 766**). Che l’inserimento sia successivo rispetto all’anno 1785 è assicurato dalla firma in calce del vicentino, il quale dichiara: “*Scul. 1789*”.

La presenza del vicentino Giuseppe Dall’Acqua non risulta affatto “casuale”, ma frutto di una scrupolosa scelta, mediata dai consigli del corrispondente berico Michele Pavanello che, in una lettera del 1766 allegava addirittura alcuni saggi incisori per dimostrare l’abilità del suo concittadino³³³. Significativamente, fu proprio il Pavanello a trasmettere al Dionisi il rame in questione, promuovendone altri per l’avvenire. Nel marzo dell’89 scriveva al canonico veronese:

Le spedisco finalm.^{te} il Ritratto, ridotto per quanto fu possibile all’ultima sua perfezione. Delle 24 copie, che ora unitam.^{te} le spedisce il Sig.^r Dall’Acqua, tirate da lui stesso colla maggior diligenza, non richiede egli nulla affatto, se non l’onore di presentargliele. Dell’incisione poi, trattandosi di dover essere accompagnata dalla continuazione di altre fatture, altro non dimanda, che sette zecchini: prezzo che a me par discretissimo, se i solam.^{te} riguardo al tempo da lui impiegatovi, di cui posso essere buon testimonio io stesso. Per altro egli si rimette anche in ciò al fino discernim.^{to} e giudizio di V. S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma}, cui desidera unicam.^{te} di render contenta in tutto e per tutto³³⁴.

³³² Presso la biblioteca civica di Verona sono consultabili esemplari privi di immagini (coll.:Post. 294; CMP 20.7.234; 135.9), esemplari muniti solo dell’antiporta anonima col ritratto dell’autore (coll.: CMP 20.7.233; 311.6) e, ancora, esemplari abbelliti da tavole calcografiche “d’autore” (Ugolini-Dall’Acqua) realizzate *ad hoc* (coll.: FIP 548). Tra le copie finemente illustrate vanno citati gli esemplari della biblioteca comunale di Forlì (coll.: Raccolte Piancastelli, Sala P. 11/229-230) e della biblioteca civica di Padova (serie VIII coll.: CD 330); quest’ultima presenta anche la variante con ritratto anonimo (coll. CD 331). I volumi delle biblioteche bertoliana di Vicenza (mancante del III e VI; coll.: A. 1.7.7-1.7.11 e B. 13.8.7), civica di Padova (serie V, coll.: CD 344), San Francesco della Vigna di Venezia (coll.: CSCF SC Z VIII.9), Gambalunga di Rimini (coll.: CAMPANA S-VS 1818 op. 02) e del Centro dantesco di Ravenna (coll.: DANTESCA 0500 00003) sono invece privi di qualsivoglia abbellimento calcografico.

³³³ “[...] Quanto al giovine Dall’Acqua, dalle quattro carte che le spedisco, recenti ed eseguite dopo la morte del padre, Ella rileverà agevolm.^{te} l’abilità sua, e quanta speranza inoltre ei porga di migliorare ogni dì più e perfezionarsi, venendo massimam.^{te} incoraggiato e protetto. Nella premura poi ed attenzione di servirla, quando si degni V. S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma} di comandargli (il che si recherà a sommo onore) egli confida e promette, ed io posso di tanto esserne mallevadore, che non la cederà alla buon’anima di Cristoforo suo padre, per cui ella aveva tanta bontà e deferenza. Siale adunque egualm.^{te} a cuore”. Cfr. ASVr, *Dionisi-Piomarta*, b. 1490, lettera del 23 novembre 1766, citata anche in E. M. Guzzo, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento*, cit., pp. 253-255. Sempre per il Dionisi, in una data verosimilmente posteriore al 1793 il Dall’Acqua congederà una coppia di incisioni a tematica dantesca (un ritratto di Dante desunto da un dipinto cinquecentesco di proprietà del Dionisi e un ritratto di Beatrice di collezione Sagramoso, entrambi ritenuti del Bellini e delineati dall’Ugolini; cfr. **figg. 766/b-c**).

³³⁴ E continua: “Ella potrà da qui innanzi indirizzare gli altri disegni allo stesso Sig.^r Giuseppe; e ciò per la maggior speditezza de’ lavori, e per la necessaria intelligenza nelle ordinazioni: non potendo io sempre comodamente parlargli, per la grande distanza de’ luoghi tra lui e me, e per l’opportunità delle ore, delle quali non mi posso sempre impegnare”. A distanza di pochi giorni il Pavanello scrive: “Somma è stata la compiacenza che V. S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma} mi ha fatto provare col benigno di Lei aggradimento. Spero che da qui innanzi il Sig.^r Dall’Acqua [a cui ho tosto consegnati i zecchini 7] si farà sempre più onore, per essere in caso di migliorare assai le sue opere coll’esercizio, accompagnato dalla premura di degnamente servirla. Intanto io auguro a Lei un felice viaggio, e un più felice ritorno da Firenze, coll’onore di riportare le bramate spoglie, onde innalzar novelli trofei all’ombra angusta di Dante”. Cfr. ASVr, *Dionisi-Piomarta*, b. 1490, lettere del 24 marzo e 2 aprile 1789.

Pochi giorni dopo l'intagliatore non mancava di ringraziare personalmente il suo illustre committente:

Ieri ho ricevuto dal Sig.^r Ab. Pavanello una compitissima lettera di V. S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma} con sette Zecchini in saldo del Ritratto a lei spedito. La ringrazio di tutto, e molto più del benigno compatimento che hà dimostrato della debole mia fattura. E giacchè la di lei bontà si degna di volermi impiegare in seguito per altri lavori, Ella si accerti, che io pure impiegherò tutte le mie forze per ben servirla in qualunque incontro ch'ella mi darà l'onore di farlo [...].³³⁵

Il sontuoso ovale da cui si affaccia il religioso, con penna e libro, lascia intravedere l'interno di uno studiolo straripante di carte e volumi; ai lati, il mappamondo e l'astrolabio riassumono l'ampiezza dei suoi interessi, mentre nel basamento, assieme al blasone familiare, si espone il *cursus honorum* ("patricius et can. Veron. de litteris et patria opt. Meritus an. aet. LXIV"). In chiusura all'epigrafe viene menzionato Giulio Tomitano di Oderzo (1761-1828), amico e giovane collega che contribuì al finanziamento del ritratto. Proprio a lui il veronese fa riferimento in premessa, quando avanza la proposta di sostituire agli smancerosi componimenti d'occasione curati opuscoli dal contenuto impegnato come, ad esempio, miscellanee letterarie o approfondimenti storici di inediti autori del passato³³⁶. Il ritratto, disegnato dall'Ugolini, risulta coevo al grande olio su tela dello stesso pittore, oggi in collezione privata (cm 186 x 127), già presentato in occasione della mostra su *Bonaparte e Verona* nel 1997 e più recentemente in quella su *Il Settecento a Verona* (fig. 766/a)³³⁷. Il dipinto rientrava nel progetto di ammodernamento del palazzo cittadino di via Leoncino; se – come riporta nelle *Memorie* il promotore dell'iniziativa Gabriele Dionisi – ai fratelli Nicola e Marco Marcola era stato chiesto di rappresentare *Giovanni Dionisi nell'atto di erigere le mura di Verona su ordine di Cansignorio, nel 1375 e Dionisio Dionisi che fonda l'Accademia Filarmonica nel 1543* (entrambi ultimati prima dell'88), "un terzo quadro, che è il più piccolo", assegnato all'Ugolini, ritraeva invece tutta la famiglia "la quale sta osservando l'invito che fa il Marchese Giovanni Francesco [...] a suo Fratello minore il Conte Giovanni Paolo perché si mariti egli in sua vece colla Marchesa Anna Maria di Sagramoso esibendoli il di Lei Ritratto che la dimostra perfettamente"³³⁸. Alla scena così descritta assiste anche Gian Giacomo, fratello minore di Gabriele, raffigurato di profilo, seduto su una sedia, con tra le mani un voluminoso testo *in folio*

³³⁵ BCapVr, cod. DCCCLI, II, f. 28, lettera del 3 aprile 1789.

³³⁶ G. G. Dionisi, *Serie di aneddoti*, cit., I, 1785, p. 9: "E perché mai non si potrebbe in un medesimo tempo all'altrui onore, e al buon gusto insieme servire? Che lo stesso denaro, e fors'anco minore, solito gettarsi nella vanità delle Rime, aver potrà chiunque voglia dalla Stamperia del Signor Erede Merlo quel tal Opuscolo che più gli piaccia, e copie, più o men nobilmente legate, al suo bisogno bastanti; poiché supplirà lo Stampatore al di più della spesa, per venderne a prezzo discreto gli esemplari che sopravanzano. Di cotali Opere inedite, e molto belle, me ne sono venute a quest'ora dalla somma gentilezza del Sig. Co: Giulio Tomitano di Oderzo tre grossi volumi de' più celebri Letterati d'Italia, di Francia, d'Allemagna, e di Fiandra; né mancherò di tenerne sempre alcune all'uopo allestite [...]"

³³⁷ S. Marinelli in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 237-238, cat. n. 22; A. Ferrarini in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 198-200, cat. n. 64.

³³⁸ G. Dionisi, *Memori di me Gabriel M.se Dionisi adi 30 Giugno 1762 contando io l'anno 41, mesi due giorni 18 della mia età*, in ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, ms. 822 (1762-1807), c. 214 ripreso in A. Ferrarini in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 198-200, cat. n. 64. Non a caso il terzo tomo degli *Aneddoti* sarà dal bibliotecario dedicato al felice evento degli sponsali.

che reca nel dorso il titolo: “Dante / 1472”. All’interno di tale circuito celebrativo si giustifica l’inserimento, oltre il tendaggio, della villa di campagna a Ca’ del Lago di Cerea³³⁹.

La collaborazione Ugolini-Dall’Acqua si estende anche alle altre tavole calcografiche presenti in alcuni esemplari degli *Aneddotti*, ovvero i busti-ritratto di Dante Alighieri e di Cangrande della Scala e la *Comparsa delle tre fiere a Dante e Virgilio* (Inf., I, vv. 1-12) (**figg. 767-769**). È ragionevole pensare che la loro esecuzione sia coeva all’antiporta, ancorabile cioè agli ultimi mesi del nono decennio.

Un secondo sbocco delle ricerche dantesche, frutto del lavoro di Dionisi e Perazzini, fu consacrato nella vicina Parma grazie ai torchi della tipografia più prestigiosa: quella di Giambattista Bodoni. Nel 1795 fu infatti impressa *La Divina Commedia di Dante Allighieri*, in tre sontuosi volumi *in folio*, elegantissima e in tutto rispondente ai canoni estetici della Reale Stamperia³⁴⁰. Visti gli alti costi allestitivi furono predisposti inizialmente solo centotrenta esemplari (una sorta di edizione limitata) che ebbero tuttavia un buon riscontro di mercato se è vero che, nell’arco di poco tempo, seguirono ben tre ristampe: due nel 1796, rispettivamente *in folio* e in quarto (sempre per i tipi del Bodoni), e una nel 1801, in due tomi in trentaduesimo comprensiva delle *Rime* (Brescia, N. Bettoni).

La fama di cui il canonico godette (riflessa nella città natale dove avrebbe voluto fondare addirittura un’Accademia di studi danteschi³⁴¹) non era destinata a superare il XIX secolo: l’aspetto confusionario e le fastidiose contraddizioni presenti tanto negli *Aneddotti* quanto nella *Commedia*, la scelta poco felice di pubblicare quest’ultima senza note di commento solo quattro anni dopo la ragionata edizione di Baldassarre Lombardi³⁴², le incertezze metodologiche e la

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Non si dimentichi che l’interesse del Bodoni per alcuni letterati veronesi era già sfociato in qualche prodotto editoriale, seppur di veste più modesta. Si citano, ad esempio, il *Saggio di poesie campestri del cavalier Pindemonte* (1788), l’*Elegia inglese di Tommaso Gray sopra un cimitero campestre trasportata in verso italiano da Giuseppe Torelli veronese* (1793), le *Poesie di Ippolito Pindemonte veronese* (2 voll. 1800), le *Poesie di Girolamo Orti veronese* (1804). A fungere da mediatrice (talvolta quale dedicataria-finanziatrice, talvolta quale garante) fu la contessa Elisabetta Mosconi, amica e corrispondente dello stampatore. Sulla corrispondenza della Mosconi con Pindemonte si veda BCVr, *Carteggi*, b. 40.

³⁴¹ L’idea – già del Perazzini – era quella di riunire gli appassionati dantisti (non solo veronesi, ma anche e soprattutto i fiorentini conosciuti durante il ‘viaggio-studio’, come il Bandini o il Pelli) in una piccola struttura accademica privata. Si veda M. Carrara, *Studi, edizioni e polemiche dantesche a Verona nel XVIII sec.*, cit., p. 84; G. Fagioli Vercellone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 209.

³⁴² *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, 3 voll., Roma, A. Fulgoni, 1791. Sulla questione si veda anche D. Bertolotti, *Il Raccoglitore Ossia Archivi di Viaggi, di Filosofia, di Istoria, di Eloquenza, di Poesia, di Critica, di Archeologia, di Novelle, di Belle Arti, di Teatri e Feste, di Bibliografia e di Miscellanee adorni di rami*, 24 voll., Milano, 1818-1824, vol. VIII, 1820, pp. 43-44: “Il suo lavoro nel complesso riesce molto curioso ed utile a coloro che si diletano di filologia e si mostrano scrupolosi nella scelta delle parole. A principale suo antagonista levossi monsignor Dionisi, canonico di Verona, il quale lo assalì coll’animosità di un critico aderente ai vocaboli, coll’accento dommatico di un prelato e colla disprezzante aria di un patrizio. Il Dionisi intima guerra all’edizione Nidobeatina ed a tutte le altre edizioni di Dante, antiche e moderne, senza pure eccettuarne quella dell’Accademia della Crusca. Molti codici, sconosciuti ai primi editori, furono da lui esaminati, ma per mala sorte egli ha introdotto nel suo testo gli errori più manifesti de’ copisti, quali altrettante bellezze nuovamente trovate. Poscia ch’ebbe maltrattato Dante, non altrimenti che il Bentley operasse col Milton, il Dionisi fece stampare splendidamente la sua edizione dal Bodoni (1795); il che, a parlare il vero, se certo rende lo spaccio dell’opera, magnificamente ad un tempo stesso ridicolo ne rendette l’autore”.

poca trasparenza di alcuni *loci* filologici (provenienti quasi sempre dal codice S. Croce di Firenze) influirono pesantemente sul giudizio dei posteri, Foscolo e Carducci *in primis*³⁴³.

Sul solco percorso dal Dionisi e in egual misura attento allo studio dei classici antichi e d'età umanistica fu l'abate Antonio Cesari (1760-1828) il quale però manifestò all'interno dei propri elaborati (stampati anche a Firenze, Bassano, Milano) un maggiore riguardo agli aspetti propriamente linguistici e grammaticali, avvertendo ancora come prioritaria la battaglia di maffeiana memoria contro la straripante gallomania e contro l'utilizzo – talvolta inconsapevole – di calchi lessicali dal francese (sempre più frequenti, per ovvie ragioni storiche, dal '96 in poi)³⁴⁴. In questo senso vanno lette non solo le già menzionate traduzioni (da Orazio a Gregorio Nazanziano) recate direttamente in lingua toscana, ma anche le originali iniziative letterarie, in versi e in prosa, affidate soprattutto ai torchi ramanziniani³⁴⁵. Accanto allo studio di Dante, che sembrava risollevare tra gli eruditi veronesi un certo patriottismo, va annoverato anche Petrarca³⁴⁶; come per il primo Settecento, il poeta del *Canzoniere* attira tuttavia minori 'stimoli' editoriali (non certo letterari) da parte degli scrittori locali, fatta eccezione per due significative occorrenze, l'una impressa dai Moroni, l'altra dal Giuliani. A rompere il silenzio fu Giovanni Agostino Zeviani che lasciò, postumo, *Due opuscoli [...]. Il primo intitolato Metastasio maestro l'altro Del canto ed ornamento poetico lirico italiano con l'indicazione delle più eccellenti bellezze del Petrarca* (1787). La proposta vera e propria venne dallo stampatore il quale “essendosi trovati fra i Manoscritti del Ch. Dottor Giovanni Agostino Zeviani due Opuscoli, concernenti le bellezze del Petrarca” ha creduto “di fare cosa grata agli amatori della Poesia Lirica Italiana il dargli alla luce, unitamente ai Sonetti ed alle Canzoni dello stesso Petrarca, ed in sequela delle altre Opere Poetiche del Zeviani [...] ultimamente stampate”³⁴⁷. I due volumetti in ottavo contenevano un breve dialogo fra Pietro Metastasio e Francesco Petrarca (il *Metastasio maestro*), un saggio *Del canto e dell'ornamento poetico lirico italiano*, la *Vita del Petrarca* scritta da Lodovico Beccadelli, il relativo *Compendio* redatto del Muratori e, a seguire, le rime del grande umanista (tratte dal *Canzoniere* e dai *Trionfi*). L'impaginazione è molto buona: frontespizio e antiporta condividono una piccola cornice con finte scanalature verticali e orizzontali costituendo una sorta di elegante dittico in cui, ovviamente, spicca la tavola illustrata. Disegnata e incisa da Cristoforo Dall'Acqua, essa raffigura il busto del letterato, laureato, al cospetto dell'effigie dell'amata Laura, in un turbine di drappi reali o scolpiti che lasciano ben

³⁴³ Si veda L. Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento*, cit., pp. 2-4.

³⁴⁴ C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, p. 276; E. Leso, *Verona 1797: considerazioni linguistiche*, in *1797. Bonaparte a Verona*, cit., pp. 93-96.

³⁴⁵ Si citano: *Rime diverse di Antonio Cesari dell'oratorio di Verona. Si aggiungono alcuni versi latini*, D. Ramanzini, 1790; *La verginità ragionamento e terze rime di Antonio Cesari*, D. Ramanzini, 1793; *Rime diverse con alcuni versi latini di Antonio Cesari dell'oratorio. S'aggiungono altre rime in questa seconda edizione*, 2 voll. D. Ramanzini, 1794-1800; *Volgarizzamento delle vite de' santi padri secondo l'edizione di Firenze anno 1731*, 4 voll., D. Ramanzini, 1799.

³⁴⁶ Meno frequentato appare invece Boccaccio, di cui rimane da identificare una stampa alla macchia (con luogo di Firenze) del Moroni, attestata da ASVe, b. 337 e 341 n. 1130. P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, cit., p. 194, n. 535.

³⁴⁷ *Lo stampatore a chi legge* in *Due opuscoli del Dottor Gio. Agostino Zeviani*, cit., s.n.p.

visibili, in primo piano, alcuni versi sciolti spesso ricorrenti nell'iconografia petrarchesca: “Dal loro onesto, ardente, e vivo amore / Naque uno stil che mai non ebbe uguale / Onde vita n’ha l’un chiara, immortale / Dell’altra il bel sia sempre in sommo onore” (**fig. 770**)³⁴⁸. La composizione non risulta originale, ma vanta almeno un illustre precedente rintracciato nell’edizione veneziano-orsoliniana del Bortoli (1739; cfr. **fig. 770/a**), poi rimaneggiata— in modo piuttosto scadente — dalla bottega remondiniana (Venezia, 1764) (cfr. **fig. 770/b**).

Il contributo del Giuliani, al limitare del secolo, consiste invece nella pubblicazione delle *Rime* (2 voll., 1799) secondo la versione “vulgata” dal Beccadelli che già a metà Cinquecento era stato promosso biografo dell’aretino³⁴⁹. Lo stile ‘asciutto’ della tipografia, assestato su modelli bodoniani, non prevede alcuna illustrazione, lasciando spazio unicamente alla parola scritta. Lo stesso dicasi anche per la stampa, un anno prima, delle *Cento novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino* (B. Giuliani, 1798), la cui uscita si pone in polemica con la precedente redazione veneziana di Bartolomeo Occhi (*Novelle cento di Franco Sacchetti scelte ad uso de’ modesti giovani studiosi della lingua toscana*, Venezia, 1770) che ebbe discreto successo commerciale nonostante la “carta assai scura e grossolana” e i “grossi difetti nella correzione”³⁵⁰.

Tra gli autori quattro-cinquecenteschi su cui si posarono le attenzioni letterarie ed editoriali locali va incluso anche Nicolò d’Arco (1492-1546), poeta attivo presso la corte mantovana dei Gonzaga (dove sposò Giulia Gonzaga, contessa di Novellara) e corrispondente di altri importanti intellettuali dell’epoca come Paolo Giovio, Girolamo Fracastoro e Annibal Caro³⁵¹. I cosiddetti *Numeri*, ovvero la raccolta dei suoi componimenti poetici, non vantava una solida tradizione critica o filologica (esiste solo un codice autografo, conservato alla Laurenziana di Firenze). Dopo la stampa mantovana del 1546 curata dal Fruticeno (presso Venturino Ruffinelli) non si conoscono infatti riprese seicentesche; solo nel Settecento si tornò a considerare il suo operato, debitore del bagaglio lirico antico rivisitato secondo un gusto moderno e stilnovista. Nel 1718 alcuni suoi carmi vennero inseriti all’interno dei *Poemata omnia* di Girolamo Fracastoro, assieme a quelli dei veronesi Giovanni Cotta, Jacopo Bonfadio e Adamo Fumani (Padova, G. Comino, 1718). L’iniziativa fu ripresa nel ‘40 e poi nel ‘47 da Pietro Antonio Berno il quale aggiunse all’elenco dei “*selectiora*” anche il Navagero, il Flaminio, il Bembo e il Castiglione, non circoscrivendo più cioè la miscellanea a soli veronesi (o ritenuti

³⁴⁸ Essi sono descritti come “versi che in alcune Edizioni sono posti sotto le immagini di M. Francesco Petrarca, e di Madonna Laura” da Lodovico Castelvetro, in *Le Rime del Petrarca brevemente esposte*, I, Venezia, A. Zatta, 1756, p. XXXII.

³⁴⁹ Sul Beccadelli (1501-1572) si veda G. Alberigo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, *ad vocem*, pp. 407-413.

³⁵⁰ *Cento novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino*, cit., s.n.p.: “Io non resterò per altro dire, che oltre alla carta assai scura e grossolana, elle hanno grossi difetti nella correzione: che spesso vi sono storpiate le parole, e talora mancano affatto: di che ne è perduto ogni senso. Io ho creduto però far buon servizio agli studiosi di questa lingua a rimetterle in luce purgate da queste mende: il che feci riscontrandole con ogni maggior diligenza con la Edizion Fiorentina dell’anno 1724: il perché ora, credo per la prima volta, escono queste cento novelle nella nativa lor forma e bellezza. Non piccolo fregio sarà loro aggiunto dai caratteri e dalla carta, che ho usato, come mi pare, l’una e gli altri assai buoni”.

³⁵¹ Si veda G. Rill in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 3, 1961, *ad vocem*, pp. 793-794.

tali³⁵²). Quando dunque Zaccaria Betti decise di curare i *Numerorum libri IV* (M. Moroni, 1762) era in fondo consapevole di proporre qualcosa di nuovo e per certi versi inedito. L'importanza del progetto si riflette automaticamente sulla veste tipografica che si presenta infatti molto curata. Precede il frontespizio un ritratto del conte arcolano desunto per mano di Francesco Lorenzi dalla Pinacoteca del discendente Francesco Eugenio, cui è indirizzata l'opera. Come si apprende dalla lettera dedicatoria, questi era il padre di Giambattista d'Arco che proprio nel '62 si unì in matrimonio a Matilde di Canossa (occasione che aveva mobilitato sul duplice fronte pittorico e poetico lo stesso Lorenzi). Nel 1740, raccogliendo l'eredità pervenuta in linea femminile dagli estinti conti Chieppio, egli aveva trasferito la residenza a Mantova³⁵³. Il dipinto originale è infatti identificabile col ritratto ancor oggi conservato presso il Museo di Palazzo d'Arco (cm 167x113; inv. 307) ascrivibile alla prima metà del XVII secolo (cfr. **figg. 771-771/a**). A occuparsi della matrice fu il bellunese Antonio Baratti, coinvolto qui per la prima volta in un'illustrazione libraria scaligera, come per la prima volta troviamo anche Giovanni Domenico Lorenzi, fratello ventiquattrenne del pittore di Mazzurega, impegnato ad allestire la piccola vignetta frontespiziale – in cui l'arroccato centro di Arco è presentato come un piccolo Olimpo in terra – e la testata calcografica in onore del destinatario di cui viene esibito lo stemma familiare (**figg. 772-773**), entrambi forse preparati dal medesimo Francesco. Lo scarto tra i due intagliatori è evidente e si misura non tanto in qualità (Baratti vantava all'epoca una maggiore esperienza) quanto piuttosto in fattori tecnico-stilistici: il primo congeda infatti un ritratto costruito su un'impalcatura di fittissimi tratti incrociati diradantesi solo in corrispondenza dell'incarnato, il secondo invece dimostra di abbracciare già il *modus operandi* mellaniano, appreso verosimilmente alla scuola del Pitteri (si vedano, in merito, i profili in appendice).

Nel tracciato tematico in analisi vanno altresì considerate, in conclusione, alcune altre opere in grado di testimoniare, nel loro piccolo, la compresenza di diversi livelli di fruizione letteraria, sia dal punto di vista delle competenze autoriali, sia dal punto di vista delle esigenze del lettore. In ritardo rispetto alle tendenze europee (spagnole, inglesi, francesi e tedesche) ormai da tempo sintonizzate sulle frequenze del romanzo e sulle affini produzioni d'intrattenimento, la provinciale Verona insiste – e s'attarda – sulla pubblicazione di poesie che, assieme al grande 'calderone' delle raccolte gratulatorie, rappresentano il perfetto contraltare ai numerosi trattati scientifici che occuperanno torchi e scaffali delle tipografie di fine secolo. A tal proposito non si

³⁵² Sull'origine veronese di Niccolò Arco, proveniente da Riva quando questa rientrava nella giurisdizione atesina piuttosto che trentina si veda la posizione di Zaccaria Betti, *Nicolai Archii comitis Numerorum libri*, Verona, M. Moroni, 1762, p. VIII: "Conte Nicolò d'Arco, gentilissimo Poeta Latino del secolo decimo sesto, ebbe per patria Arco Luogo del Tirolo nella Diocesi di Trento, antico Feudo di sua nobilissima famiglia [...] Quindi è che si debbono correggere quegli Scrittori o Raccoglitori de' suoi versi, che lo fanno di patria Veronese. Il Sig. Marchese Maffei nella sua *Verona Illustrata* al Tom. II, p. 399 dice che è stato computato tra Veronesi forse per aver avuto casa e beni nel Veronese, e per li continui parentadi di quell'illustre famiglia in Verona essendo Arco per altro fuor de' nostri (Veronesi) confini, benché poco distante [...]".

³⁵³ Z. Betti, *Francisco Eugenio Comiti de Arco* in *Nicolai Archii Comitis Numerorum libri IV*, cit., p. IV. Sui contributi del Lorenzi – intervenuto forse anche assieme al Tiepolo nell'apparato decorativo del palazzo canosiano – si veda il cap. 3.4.1. Cfr. R. Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova. Stanze di un museo di famiglia*, Mantova, 2000.

manca di menzionare l'*Elegia di Tommaso Gray [...] tradotta in versi italiani* da Giuseppe Torelli e dedicata all'ambasciatore britannico Stormont (eredi Carattoni, 1776); il testo inglese – affiancato alla traduzione italiana – attesta infatti la volontà di misurarsi anche con illustri colleghi d'oltremarica³⁵⁴. Molto curato si presenta il frontespizio, in cui Baratti riproduce l'immagine di una chimera desunta da una gemma di proprietà medicea (**fig. 774**). Restando in ambito veronese si citano invece le *Poesie scelte volgari, e latine del marchese Marc'Antonio Pindemonte*, uscite in due volumi dopo la morte dell'autore e curate dal pronipote Ippolito (erede Carattoni, post-1774³⁵⁵) che si adoperò per inserire anche qualche ornamento incisorio come l'austero ritratto in antiporta (**fig. 775**) e due vignette di riuso risalenti a un quindicennio innanzi, rispettivamente dalle gratulatorie *Per la festa di San Pietro* e *Per le faustissime nozze de' nob. Signori contessa Cecilia d'Emilj e conte Marcantonio Trissino*, entrambe già impresse dai Carattoni (**figg. 776-777**)³⁵⁶. O, ancora, le *Composizioni liriche di Fra Gio. Battista Co. Da Lisca* (eredi Carattoni, 1789) accompagnate da una vignetta frontespiziale con *Apollo citaredo* firmata "Benini" (**fig. 778**). Si tratta verosimilmente di quello stesso Giovanni Benini già citato in relazione al Pompei, disegnatore e incisore in parte estraneo alle eleganze calligrafiche promosse in seno all'Accademia di Pittura, ove comunque risulta segnalato dal 1778 al 1805³⁵⁷. Il suo bulino si mostra qui semplificato e corsivo, soprattutto se paragonato alla contemporanea acquaforte raffigurante la *Vittoria degli ebrei sui familiari di Aman* dal fregio del Farinati di casa Sebastiani (in calce: "*Far.us Paulus pin. – Benini fecit 1789*")³⁵⁸. Al medesimo va probabilmente ascritto anche il secondo rame, per *Il cimitero di alcuni uomini illustri veronesi* (**fig. 779**): il pianto di Minerva, seduta sul basamento di un'urna, allude metaforicamente al pianto di Verona in base a quella curiosa identificazione iconografica che è capitato spesso di incontrare.

³⁵⁴ L'interesse di Gray (1716-1771) per i classici lo rende tra l'altro una sorta di ideale "alter-ego" del Torelli. L'iniziativa dell'eclettico intellettuale veronese fungerà da volano per una serie di altre operazioni letterarie di primo Ottocento, molte delle quali curate da Girolamo Orti. Si pensi ad esempio a *La gatta di Gray. Versione dall'inglese* (Verona, Mainardi, 1812) o al *Saggio di poesie russe con due odi tedesca e inglese. Volgarizzate da Girolamo Orti* (Verona, Mainardi, 1816). Poco dopo la fine del Settecento si collocano anche i *Pensieri di Pope con un compendio della sua vita estratti dall'edizione inglese del sig. Warburthon* (erede Merlo, 1803) e alcune ristampe della stessa *Elegia* scelta dal Torelli (cfr. *L'Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna tradotta dall'inglese in più lingue con varie cose finora inedite*, Verona, Mainardi, 1817; *Elegia scritta in un cimitero campestre da Tommaso Gray: traduzione dall'inglese di Michele Leoni*, Verona, Mainardi, 1817).

³⁵⁵ Questo è infatti l'anno della *Laudazione del signor Abbate Bartolommeo Lorenzi in morte del marchese Marc'Antonio Pindemonti recitata nell'Accademia Filarmonica*, riportato alle pp. XIII-XXVI del primo volume.

³⁵⁶ Il frontespizio si trova in B. Lorenzi, *Per la festa di S. Pietro all'illustriss. E reverendiss. Monsignor Niccolò Antonio Giustiniani vescovo di Verona*, Verona, A. Carattoni, 1759 e sarà riutilizzato anche in G. B. Mutinelli, *Stanze nella morte del nob. Signor Conte Giovanni Bevilacqua*, Verona, eredi Carattoni, 1768; il rame di testa invece è utilizzato già in M. Miniscalchi, *Per le faustissime nozze de' nob. Signori contessa Cecilia d'Emilj e conte Marcantonio Trissino*, Verona, eredi Carattoni, 1769. Pur non conoscendo tali precedenti editoriali, Andrea Tomezzoli suggerisce di ascrivere entrambi i disegni a Francesco Lorenzi. Per lo studioso tale considerazione poggierebbe su alcune ricorrenze riscontrate in ambito pittorico (cfr. "il particolare tiepolesco della cintura, da cui pende un gioiello, che cinge l'amorino" ripreso molto simile in vari dipinti, come la tela di Lonato o il soffitto di palazzo Giusti). Si veda A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, tesi di laurea, cit., p. 455. L'ipotesi trova una sua ragion d'essere anche in virtù dei legami esistenti con gli autori dei primi testi in cui le incisioni compaiono: evidenti quelli con Bartolomeo, ma attestati anche quelli con la famiglia Miniscalchi (per Luigi, autore del *Mororum* realizza in quello stesso anno, la testata di dedica. Cfr. **fig. 876**).

³⁵⁷ *La collezione di stampe antiche*, cit., p. 157. Si veda anche il breve profilo dedicato in appendice.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 156, fig. 316.

Tra gli scrittori locali particolarmente prolifici va citato anche Giovan Battista Mutinelli, laureato in legge a Padova e dotato di grande passione letteraria; tra le sue prime prove spicca il poemetto *La Sera* (Venezia, A. Graziosi, 1766) posto a completamento della celebrata – e pluri-stampata – impresa pariniana³⁵⁹. Ad esso seguiranno i *Soliloqui di Gio. Battista Toblini arciprete di Cavaglione trasportati in verso sciolto* (Verona, eredi Carattoni, 1767), la *Raccolta di stanze de' migliori italiani poeti* (Verona, P. A. Berno, 1769) e *Della generazione dell'uomo libri tre* (Verona, eredi Carattoni, 1769) sul cui contenuto e sulle cui illustrazioni si è già scritto.

Accanto ai nomi di fama nazionale o regionale, si riscontrano altresì iniziative più dimesse da un punto di vista contenutistico, ma ugualmente interessanti per la cura tipografica dell'impaginazione e per l'indiscussa portata popolare che li contraddistingue. È il caso, ad esempio, della *Verona in chiaro scuro. Macaronèa veneziana* o della *Cicalata in lode dei gnocchi*, entrambi impressi dal Ramanzini, rispettivamente nel 1765 e nel 1772. I piccoli opuscoli s'inserivano nella collaudata tradizione carnascialesca particolarmente sentita in riva all'Adige come dimostrano le precedenti pubblicazioni di Giannalberto Tumermani (cfr. **figg. 616-623**). Da queste ultime invero la bottega di San Tomè attinge a piene mani, acquistando i rami del Rubini e del Gutwein con le rappresentazioni delle parate di piazza, nonché il ritratto di Tommaso Vico del Butafogo. S'aggiungano inoltre la planimetria dell'Avesani, l'*Apollo* guariniano, una tavola di mediocre esecuzione raffigurante una giovane nell'atto di mascherarsi (non citata nell'*Indice de rami inseriti nel libretto* e desunta dalla *Relazione* del 1763; cfr. **fig. 622**) e la bella antiporta con *Verona al cospetto di Giano bifronte*, realizzata dalla coppia Balestra-Zucchi per una precedente occasione risalente almeno a un ventennio innanzi, al momento però non individuata (**fig. 780**).

Dal quadro poc'anzi descritto emerge dunque da un lato il consolidamento di direttrici linguistico-poetiche ovvero critico-filologiche da proiettare sul versante classico greco-latino e su quello medievale-umanistico, dall'altro la volontà di rinvigorire la tradizione letteraria locale sulla base di tali preliminari esperienze. Pur con i debiti distinguo (apprezzabili infatti i lavori di Torelli e di Dionisi), entrambi gli aspetti sembrano però assestarsi al di sotto delle aspettative.

Forse nostalgicamente legata a un passato prossimo ben più glorioso, gli autori veronesi manifestano una sorta di estraneità – o di resistenza, che dir si voglia – verso nuove forme letterarie “d'importazione”. Si pensi ad esempio alla scarsa diffusione che qui ebbe il romanzo, non solo come contributo autoctono al genere ma anche come mirata proposta editoriale da parte di librai e tipografi. Nulla a che vedere con la recettività dimostrata viceversa da Venezia, vera protagonista nel settore³⁶⁰, percepito da molti stampatori quale complementare controparte ai

³⁵⁹ Lo stesso editore Graziosi, nel 1767, congeda l'opera completa *Il Mattino il Mezzogiorno e la Sera poemetti nuovamente illustrati con note storiche*, pur specificando all'interno i diversi contributi autoriali.

³⁶⁰ Un'analisi statistica sul genere romanzesco si ha in T. Crivelli, *Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda. Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, 2002, pp. 301-320 (*Catalogo delle opere*). Da qui si deduce che a Venezia si sono stampate novantadue prime edizioni di romanzi italiani settecenteschi. A influire sul dato fu la disponibilità tipografica, la ricettività del mercato – geograficamente vicino ad aree già “romanizzate” – e una politica censoria più allentata rispetto ad altre città del centro Italia, oltre al fondamentale spirito d'iniziativa di alcuni editori che fecero delle nuove tendenze culturali d'oltralpe una sorta di cifra stilistica (come Pasinelli,

coevi trattati filosofici o scientifici di matrice illuministica, ma rispetto a questi meno elitario e di conseguenza più accessibile al largo pubblico. Sulla scorta degli esempi inglesi (Defoe, Swift, Richardson, Fielding) e francesi (Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau), in commistione con altre esperienze più o meno radicate (dall'epica al teatro, dalla novellistica ai giornali d'attualità), il romanzo italiano, polimorfo *ab origine*, partecipa attivamente a quei mutamenti storici, socio-economici e di costume che a più riprese e in tempi non sempre uguali stavano coinvolgendo la penisola³⁶¹. Tra i portavoce più rappresentativi si citano l'abate Pietro Chiari, bresciano (1712-1785), e il suo seguace Antonio Piazza, veneziano (1742-1825), nessuno dei quali – a quanto ci risulta – fu mai stampato nella città atesina. Si deve dunque ammettere che dalle ampie orbite che segnarono il complesso trapasso sette-ottocentesco³⁶² Verona fu esclusa, svolgendo un ruolo gregario rispetto ad altre città. Da questo punto di vista a poco valsero le conversazioni letterarie di rinomati salotti gravitanti attorno a carismatiche personalità (anche femminili, come nel caso di Silvia Curtoni Verza e di Elisabetta Contarini Mosconi³⁶³) o la sistematica attività teatrale del Filarmonico (in cui ci si limitava ormai a riproduzioni di prime veneziane) o, ancora, la fertile “palestra” dell'Accademia agraria: le voci – anche illustri – che si levarono da tale contesto appaiono infatti in differita rispetto allo scenario veneto, italiano e soprattutto europeo, ove nuove esigenze di stampo romantico stavano lentamente affondando le proprie radici sul terreno dei lumi, scalzando quegli ideali di razionalità intellettuale, utilità e socialità in favore di nuovi valori tipicamente ottocenteschi, imperniati sul genio letterario, sull'immaginazione e sulla solitudine poetica³⁶⁴.

Bassaglia e Graziosi). Si veda anche C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il “celebre Abate Chiari”*, Napoli, 2000, p. 213.

³⁶¹ Per un inquadramento generale si vedano G. Pizzamiglio, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I, 1985, pp. 171-196 (con riferimenti bibliografici) e A. Motta, *I cambiamenti della forma-romanzo fra illuminismo e romanticismo: il caso Piazza*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000) a cura di G. Santato, Genève, 2003, pp. 253-274.

³⁶² Non si dimentichi infatti che proprio alla metà del secolo, nonostante l'imperante razionalismo che contraddistingueva molti aspetti della cultura europea, si andavano ponendo le basi per una revisione estetica, imperniata sui piaceri dell'immaginazione, sulla poesia e sul mito del poeta solitario (contro la “sociabilità” del pensatore illuminato). Sulle contraddizioni dell'epoca dei Lumi – in parte già accennate – si veda anche G. Santato, *Introduzione in Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, pp. 9-32 (e riferimenti in nota).

³⁶³ Per un profilo biografico più dettagliato si rimanda a B. Montanari, *Vita di Silvia Curtoni Verza*, Verona, 1851; G. Biadego, *Carteggio inedito di gentildonna veronese*, Verona, 1884; V. Giglio, *Salotti veronesi del secolo XVIII* in M. Martinelli Rizzardi (a cura di), *Novissima antologia di scritti moderni*, Verona, 1908, p. 101-110. In particolare la Curtoni Verza, pronipote di Scipione Maffei, educata da Girolamo Pompei alla poesia e da Alessandro Carli alla recitazione, fu destinataria della traduzione che Ippolito Pindemonte fece della *Berenice* del Racine (*Berenice tragedia del signor Racine tradotta in versi italiani. Si aggiunge un'ode del traduttore*, Verona, eredi Carattoni, 1775) e definita “adorabile” dallo stesso Parini.

³⁶⁴ Non a caso Georges Gusdorf parlava del “*tournant de 1750*”, accostando esperienze culturali europee molto simili, come il poema di Akenside, *The pleasure of imagination* (1744) che prelude alla produzione di William Blake, ripresa nel famoso articolo *I piaceri dell'immaginazione* pubblicato dal Beccaria nel “Caffè” (1765); ancora, lo stesso Diderot dedica molta attenzione al genio inventivo nel suo *Discours sur la poésie dramatique* (1758), da molti considerato non a caso manifesto inaugurale della poesia romantica. Del resto, la complessità del secolo XVIII è di per sé evidente se si considera che accanto al proliferare di enciclopedie e studi razionali, tutto il Settecento fu percorso da ipocutanei moti teosofici, scanditi da sette mistiche e massoniche. Si veda G. Santato, *Introduzione*, cit., pp. 9-32.

3.4 Scienza e natura tra prosa e poesia

L'afflato illuminista che contraddistingue il secolo in analisi alimentandone – pur con inaspettati “rovesci” della medaglia – la produzione letteraria, riceve plateale consacrazione editoriale dall'ambito che più di tutti valorizza la forza della ragione: quello scientifico. La fiducia nelle facoltà intellettuali, in grado di rischiarare gli anfratti più bui della conoscenza attraverso mirabolanti argomentazioni e solide impalcature tassonomiche si sposa infatti alla perfezione con tale indirizzo librario. Non a caso il testo capitale del Settecento, assunto a vero e proprio *monumentum*, è identificato nell'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers* di Diderot e d'Alembert (28 voll., [Paris], Briasson, David Le Breton, Durand) esemplato sulla precedente *Cyclopaedia* inglese (2 voll., London, D. Midwinter, 1728), pubblicata tra il 1751 e il 1780 (e già messa all'indice nel '59)³⁶⁵. Il cosiddetto *démarrage des sciences* dei grandi centri mitteleuropei segna un preciso “*tournant*” anche nel contesto veneto ove – talvolta “*dribblando*” le maglie della censura – confluivano numerosi opuscoli, libelli e *pamphlet*³⁶⁶.

Beninteso, nonostante le pressioni riformatrici spingessero verso derive più democratiche anche nel settore culturale, questo tipo di operazioni tipografiche rimasero ancora per molto tempo appannaggio di un ristretto gruppo di addetti ai lavori e *amateurs* di buona istruzione, benché non più necessariamente “latinofoni”. L'aspetto linguistico è senz'altro un prezioso – e macroscopico – indicatore delle traiettorie di un'epoca; il progressivo espandersi dei dibattiti scientifici, il cui contenuto è spesso foriero di risvolti pragmatici (applicabili alla medicina, all'agricoltura, all'idraulica ...), finisce infatti con l'incrinare in modo sempre più deciso l'utilizzo del latino, idioma di cui gran parte degli eruditi e filosofi di primo Settecento si erano serviti, a garanzia di una comprensione internazionale. Tale obiettivo non venne meno nella seconda metà del secolo, ma il fenomeno andò assumendo caratteristiche differenti: da un lato la diffusione delle lingue nazionali, dall'altro il rafforzamento (politico e linguistico) del francese influirono pesantemente sul valore “*super partes*” tradizionalmente incarnato dalla lingua latina³⁶⁷. Accanto al proliferare dei trattati si assiste dunque, in generale, a un “poli-linguismo”

³⁶⁵ M. G. Tavoni, *Il proibito nelle edizioni italiane dell'Encyclopédie*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, cit., pp. 11-26, p. 16. All'Indice vi rimarrà sino al 1966, quando Paolo VI soppresse in via definitiva lo storico strumento censorio della Chiesa.

³⁶⁶ J. Georgelin, *Venise au siècle des lumières*, Paris-La Haye, 1978, pp. 714-715. Secondo l'autore il *tournant* della cultura veneta è ascrivibile al ventennio compreso tra il 1737 e il 1757. In merito al testo del Georgelin si veda anche P. Del Negro, *Il patriziato veneziano a calcolatore. Appunti in margine a “Venise au siècle des Lumières” di Jean Georgelin*, in “Rivista storica italiana”, XCIII, 1981, pp. 838-848.

³⁶⁷ R. G. Mazzolini, *Quale lingua per la scienza? Traduzioni di testi scientifici di italiani e tedeschi nel secondo Settecento*, in *Traduzione e Trasfert*, cit., pp. 67-93. Si veda anche G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., *passim*. Interessanti considerazioni sulla necessità di una lingua internazionale sono state espresse anche da J.B. Le Rond d'Alembert nel *Discours préliminaire* della sua *Encyclopédie*, ripreso in J.B. D'Alembert, D. Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Bari, 1966, pp. 124-125: “Siccome la nostra lingua si è diffusa in tutta Europa, ci è parso fosse giunto il momento di sostituirla al latino, che, dalla rinascenza delle lettere, era la lingua dei dotti. Certo, un filosofo che scrive in francese è assai più scusabile di un francese che fa versi latini; e riconosco anzi che quest'uso ha contribuito a diffondere più ampiamente i lumi, se pure ampliare la superficie di un popolo significa anche estendere il suo spirito. Eppure ne scaturisce un inconveniente che avremmo dovuto prevedere. I dotti di altre nazioni, ai quali noi abbiamo dato l'esempio, giustamente ritennero che avrebbero scritto assai meglio

diligante che rese gioco forza fondamentale il lavoro dei traduttori, mentre il latino divenne una sorta di roccaforte soprattutto per la produzione di ambito medico e matematico (come dimostreranno i testi citati oltre, in questo capitolo)³⁶⁸.

L'esperienza dell'*Encyclopédie*, a più riprese descritta quale “macchina da guerra dell'Illuminismo”, porta con sé d'altro canto una riflessione sul ruolo centrale dell'immagine³⁶⁹. I contenuti dei diciassette volumi che compongono il colossale lavoro godono infatti di un'imprescindibile amplificazione visiva, attraverso la quale rendono tangibili le finalità didattiche dell'intero progetto. La sezione iconografica, prevista già dal *Discours préliminaire*, era in origine limitata a due soli tomi ma crebbe negli anni sino ad assumere dimensioni eloquenti: ben undici volumi per un totale di duemila dettagliatissime *planches*. L'assunto di base è inoppugnabile: l'osservazione diretta degli eterogenei aspetti di volta in volta approfonditi costituisce il veicolo più efficace per una migliore comprensione e per una più rapida divulgazione degli stessi.

Fatta dunque eccezione per la mole dell'impresa parigina, nella sostanza non si affermava nulla di nuovo; oltre un secolo innanzi Ulisse Aldrovandi (1522-1605), naturalista e collezionista

nella loro lingua che nella nostra. Così l'Inghilterra ci imitò; la Germania, ove pareva essersi rifugiato il latino, ne abbandonò a poco a poco l'uso; né dubito che presto la seguiranno svedesi, danesi e russi. Così prima della fine del secolo diciottesimo, un filosofo che vorrà istruirsi a fondo delle scoperte dei suoi predecessori dovrà riempirsi la memoria di sette o otto lingue diverse [...]. L'uso del latino – così ridicolo, s'è visto, nelle materie di gusto – sarebbe certo utilissimo nelle opere filosofiche, ove il pregio sta tutto nella chiarezza e nella precisione ed alle quali è sufficiente una lingua universale e convenzionale. Sarebbe dunque auspicabile che quest'uso si ristabilisse: ma le speranze sono poche [...]. I filosofi, come gli altri scrittori, vogliono essere letti, e soprattutto dai loro connazionali. Se si servissero di una lingua meno familiare udrebbero meno voci di plauso, né potrebbero menarne vanto”. Il filosofo avverte dunque l'*impasse* della situazione: la pluralità linguistica che genera continui interventi di traduzione e la necessità di un veicolo espressivo universale. Un approfondimento, seppur limitato alla tipografia remondiniana di secondo Settecento, si ha anche in M. G. Tavoni, *I cataloghi di Giuseppe Remondini (1778-1785) e la circolazione del libro in lingua francese nella seconda metà del Settecento*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, cit., pp. 261-290.

³⁶⁸ Come nota il Mazzolini, le traduzioni avvengono quasi sempre dalla lingua del Paese in cui è redatto (e pubblicato) il trattato al latino. Tra i traduttori più attivi si annoverano soprattutto gli intellettuali tedeschi che manifestarono maggior dimestichezza con l'antica lingua. Anche per questo, a Settecento inoltrato, diversi autori sostennero l'esigenza di mantenere il latino quale lingua comune per gli scambi culturali internazionali; l'unica alternativa sembrava essere il francese, l'idioma più noto e diffuso in Europa. Da questo punto di vista la redazione degli atti accademici rappresenta un prezioso “termometro” linguistico: in Prussia, durante il regno di Federico II (1712-1786) essi sono in francese; nello stesso periodo l'Accademia di San Pietroburgo passava dal latino al francese; il primo volume degli atti della Società privata torinese – poi Reale Accademia delle Scienze – è scritto in latino (1759), mentre i successivi sono in francese. Cfr. R. G. Mazzolini, *Quale lingua per la scienza? Traduzioni di testi scientifici di italiani e tedeschi nel secondo Settecento*, cit., p. 70; e anche M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche*, cit., p. 195.

³⁶⁹ Cfr. F. Venturi, *Giovinezza di Diderot: 1713-1753*, Palermo, 1988. Si ricorda che le prime traduzioni italiane dell'*Encyclopédie* furono impresse in Toscana: pioniere in questo senso fu Ottavio Diodati che, a Lucca, tra il 1758 e il 1776 ne curò la trasposizione, aggiungendovi numerose note personali (per un totale di ventotto volumi finali). Forse più conosciuta è però l'edizione livornese, uscita in trentatré volumi per i torchi di Giuseppe Aubert tra il 1770 e il 1778. Al suo interno si ritrova il commento del Diodati e svariate altre annotazioni di intellettuali italiani (cfr. Algarotti, Verri, Beccaria) con cui lo stampatore francese era in contatto. In entrambe le pubblicazioni italiane si riscontra comunque un'intenzionale presa di distanza nei confronti delle derive più estreme del pensiero illuministico francese (soprattutto in ambito religioso); non mancano critiche esplicite (del Diodati) contro Rousseau e Voltaire, sostenitori di un ateismo e di un materialismo enciclopedico a cui si preferivano invece più caute posizioni di cattolicesimo illuminato e di filosofia riformatrice. Si vedano in merito C. Mangio, *Censura granducale, potere ecclesiastico ed editoria in Toscana: l'edizione livornese dell'Encyclopédie*, in “Studi Settecenteschi”, 16, 1996, pp. 191-219, M. G. Tavoni, *Il proibito nelle edizioni italiane dell'Encyclopédie*, cit., pp. 11-26 e F. Franchi in *L'Encyclopédie: la macchina del sapere*, cit., pp. 58-94, cat. nn. 33-45.

che spese una fortuna per finanziare testi scientifici, sosteneva, ad esempio, che stampare “senza figure, è una vanità”³⁷⁰. Una delle caratteristiche che già a partire dal Cinque e Seicento iniziava consapevolmente a diversificare tale tipologia editoriale dai testi coevi di storia, filosofia, religione o letteratura era per l'appunto la sentita necessità di affidare il messaggio a un doppio livello di comunicazione: verbale e non verbale³⁷¹.

Date queste premesse e considerata la variegata trattatistica scientifica italiana del Settecento ben si comprende come la presenza di tavole illustrate in questo genere librario costituisse oramai una *condicio sine qua non*. Basti menzionare i numerosi scritti di arte nautica e gli atlanti editi a Venezia, o i manuali specialistici di medicina congedati a Padova e a Bologna (per restare nelle vicinanze veronesi)³⁷² o, ancora, si pensi al proliferare diffuso di *Catalogi plantarum*, corsivamente passati in rassegna nel paragrafo 2.2.2.

La città atesina non vantava un ateneo strutturato, potenziale perno d'intellettuali incontri, o una scuola specializzata – come l'Istituto delle Scienze di Bologna, in linea diretta con l'Accademia degli Inquieti³⁷³ – né tantomeno ospitava una società geografico-cosmografica al

³⁷⁰ G. Fantuzzi, *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, Bologna, L. della Volpe, 1774, p. 51 (lettera del 14 dicembre 1577).

³⁷¹ Usando le parole di Genoveffa Palumbo, si ha quasi “l'impressione di una scienza assai legata [...] ad un pensiero fatto di immagini, un pensiero dove le idee sono, sì, cartesianamente chiare e distinte, ma sono anche platonicamente “visibili” [...]. Alle immagini [...] in questi testi appare affidato, non solo, e come si usa dire, non tanto il compito di esplicitare il pensiero, ma quello di rappresentarlo [...], documentarlo, divulgarlo e, infine [...] aiutarne la memorizzazione”. Cfr. G. Palumbo, *Le porte della storia: l'età moderna attraverso antiposte e frontespizi figurati*, Roma, 2012, p. 206. Per un esaustivo *excursus* si rimanda alla sezione su “Storia, scienze e verità” (pp. 205-293, con riferimenti in nota). Come non manca di sottolineare l'autrice, è proprio tra Cinquecento e Seicento che si colloca la nascita del libro scientifico illustrato “dove l'illustrazione a stampa riprende, completamente rinnovandola, l'antica tradizione di erbari e lapidari, di manoscritti astrologici e di medicina miniati” (*ivi*, p. 207).

³⁷² Non è possibile esaurire, in nota, il lunghissimo elenco di opere italiane settecentesche (o anche solo del Nord Italia) che sono da considerarsi di contenuto latamente scientifico e che poggiano su un cospicuo apparato iconografico inciso. Prendendo in considerazione i tre centri citati, Venezia e Padova all'interno della Serenissima e Bologna, costante punto di riferimento estetico per Verona, si possono tuttavia isolare alcune imprese editoriali emblematiche e degne di considerazione. Si citano, a titolo esemplificativo: G. Alberti, *Introduzione all'arte nautica per uso de piloti, e capitani di nave, e per il migliore servizio di commandanti sopra il mare* (Venezia, G. Albrizzi, 1715); T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori* (26 voll., Venezia, G.B. Albrizzi, 1738-1766); G.B. Morgagni, *Adversaria anatomica omnia*, 6 voll., Padova, G. Comino, 1719; A. Vallisneri, *Esperienze, ed osservazioni intorno all'origine, sviluppi, e costumi di varj insetti, con altre spettanti alla naturale, e medica storia*, Padova, Stamperia del Seminario, presso G. Manfrè, 1726; G. Delisle, *Atlante novissimo, che contiene tutte le parti del mondo, nel quale sono esattamente descritti gl'imperi, le monarchie, stati repubbliche ec. del Sig. Guglielmo de L'Isle* (2 voll., G. B. Albrizzi, 1740-1750); A. M. Valsalva, *De aure humana, in quo integra ejusdem auris fabrica, multis novis inventis, et iconismis illustrata, describitur*, Bologna, C. Pisarri, 1704. Per quanto concerne la produzione editoriale della decentrata – ma aggiornatissima – Bassano del Grappa si veda invece M. G. Tavoni, *I cataloghi di Giuseppe Remondini (1778-1785) e la circolazione del libro in lingua francese nella seconda metà del Settecento*, cit., pp. 261-290.

³⁷³ L'Accademia degli Inquieti fu fondata nel 1690 da Eustachio Manfredi ed è considerata una delle più antiche accademie scientifiche esistenti. Il progetto dell'Istituto delle Scienze prende avvio invece nel 1714 per iniziativa di Luigi Marsili che dal 1704 ospitava nelle sale del proprio palazzo in via S. Mamolo i consessi degli Inquieti. Lo stesso Marsili promosse infine un progetto diverso che mirava a superare il carattere privato tipico delle accademie, mettendo al contempo in discussione la necessità di un rinnovamento degli studi universitari. In questo modo nacque dunque una realtà “ibrida”, ovvero un'istituzione che, pur del tutto autonoma dall'Ateneo felsineo, avrebbe però dovuto altresì stimolarne i contenuti. Spesso infatti le Università vengono identificate come depositarie della tradizione scolastica, basata sulle *auctoritates* della storia e tendenzialmente refrattaria a rivoluzioni noetiche; d'altro canto l'ambiente accademico manifesta invece una maggiore libertà di approccio, con relativa apertura alle

pari della coronelliana Accademia degli Argonauti, funzionale a un'identità – quella marciara – che sul viaggio e sull'esplorazione topografica era riuscita a costruire un modello economico e culturale. Eppure, sin dalla fine del XVII secolo il capoluogo scaligero aveva dato prova di un approccio autonomo alla questione, grazie anche alla mediazione di organismi collettivi e di singoli studiosi che sposarono la causa filosofico-sperimentale. La menzionata Accademia degli Aletofilo, costituitasi tra il 1684 e il 1686 per volontà di “alquanti giovani incamminati alla Medicina”³⁷⁴ rivelava infatti una prolungata insofferenza nei confronti degli “errori della volgar Filosofia” e degli “abusi nella pratica medica”³⁷⁵ professata dal Collegio ufficiale, arroccato su dogmi di impostazione aristotelico-galenica e propugnata dagli istituti scolastici dei chierici somaschi o dei gesuiti (rientrati, questi ultimi, nella vita culturale cittadina dopo la cinquantennale contumacia dell'Interdetto)³⁷⁶. La rivendicata necessità di un'osservazione diretta degli eventi, unitamente allo sviluppo delle conoscenze chimiche, fisiche, matematiche, idrauliche ecc. permise agli “amanti della verità” – questa l'etimologia del nome – non solo di minare le basi della medicina popolare, ma anche di attrarre attorno a sé consensi e credito da ambiti disciplinari eterogenei, in sintonia con le più famose esperienze fiorentine del Cimento e degli Investiganti napoletani. Fondamentali in questo senso furono il sostegno politico di Giovanni Grimani, Rettore di stanza a Verona nominato “Accademico protettore”, e la reputazione di Francesco Bianchini, membro di punta che già nel 1687 aveva messo per iscritto gli obiettivi della scienza moderna (*De emblemate, nomine, atque instituto Alethophilorum dissertatio publice habita in eorumdem Academia VIII Kal. Febr. 1687*, Verona, fratelli Merlo).

A distanza di un secolo circa da tali virgulti tecnico-scientifici e dalle loro consacrazioni accademiche (entrate parzialmente in crisi già a fine Seicento³⁷⁷), nel corso del settimo e ottavo decennio del Settecento, la città conosce una nuova e più incisiva fase di fermento editoriale,

novità scientifiche. Beninteso, la comunicazione tra le due – frequentate per lo più dagli stessi soggetti – era all'ordine del giorno e, nonostante i possibili ‘cortocircuiti’, tale dialogo era funzionale al progresso delle scienze. Cfr. W. Tega, *Mens agitat molem. L'Accademia delle Scienze di Bologna (1711-1804)*, cit., p. 75; G. Olmi, *Conoscere e divulgare per immagini: l'illustrazione scientifica*, in *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra, cit., pp. 49-53.

³⁷⁴ S. Maffei, *Verona illustrata [...] parte seconda*, cit., p. 455.

³⁷⁵ *Ibidem*. Sulla fondazione dell'Accademia si rimanda a S. Benedetti, *L'Accademia degli Aletofilo di Verona*, in “Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani” (Modena, 1972) a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., Firenze, 1975, vol. 5 *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, pp. 223-226; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 41-50; id., *Un'accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., pp. 141-174. La questione è stata in parte trattata anche al capitolo 3.

³⁷⁶ Il reintegro della Compagnia di Gesù fu dettato dalle enormi difficoltà economiche della guerra di Candia. A livello scolastico, a Verona – come negli altri centri della Repubblica – nella seconda metà del Seicento i padri gesuiti andavano aggiungendo alle tradizionali cattedre di retorica e grammatica, anche quelle di filosofia. Tuttavia, da un punto di vista culturale, l'ordine dimostrava una certa inerzia al cambiamento; il loro successo era più che altro garantito dalla buona reputazione degli insegnanti, nonché dalla gratuità e dall'organizzazione serrata dei corsi. Nella città scaligera, fino alla successiva soppressione settecentesca (1773), la Compagnia detenne una sorta di monopolio nell'educazione dei giovani, avviati così a una *forma mentis* aristotelico-tomistica (la stessa impartita nei prestigiosi “*collegia nobilium*” di Parma o Bologna, dov'erano spesso inviati i figli delle famiglie abbienti). Si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 41-50.

³⁷⁷ La crisi del modello accademico seicentesco non è un fenomeno esclusivamente italiano: la stessa Royal Society di Londra perse nel primo Settecento molto del suo prestigio, mentre la parigina Académie des Sciences venne addirittura rifondata nel 1699. Si veda I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 183 e, più in generale, J. McClellan, *Science Reorganized. Scientific Societies in the Eighteenth Century*, New York, 1985.

stimolata da alcune neonate istituzioni attorno a cui graviteranno – con ruoli, competenze e responsabilità di volta in volta diversi – i vari autori, protagonisti di dibattiti di argomento matematico, medico, geologico, agrario e naturalistico *lato sensu*. Si possono individuare due principali poli culturali della produzione scientifica veronese, tra loro uniti da singolari coincidenze cronologiche e significativi punti di tangenza: da un lato l'Accademia di Agricoltura, dall'altro la rinata (o meglio, rifondata) Accademia degli Aletofili³⁷⁸. Entrambe aprirono i battenti nel 1768 catalizzando l'attenzione di intellettuali di diversa estrazione, attenti alla delicata situazione politica della Serenissima (che si voleva modificare dall'interno, attraverso riforme economiche) e aggiornati sulle coeve ricerche scientifiche nazionali e internazionali (di cui si valorizzavano sempre più i risvolti pratici). Nonostante il via-vai di personalità che frequenteranno attivamente ora l'una ora l'altra associazione, queste ultime dimostreranno una differenza sostanziale, riconoscibile per molti aspetti: dalle finalità ai regolamenti, dal *modus operandi* alla fortuna storica e critica.

L'Accademia di Agricoltura nasce infatti come organo di intervento del potere centrale all'interno di un più ampio piano di ammodernamento delle campagne terrafermane, incoraggiato tanto dall'incipiente cultura agronomica di respiro internazionale quanto dalla forte ondata neogiurisdizionalista degli anni Sessanta (culminata nel '66 con l'istituzione della Deputazione *ad pias causas*)³⁷⁹. Per quanto autonoma da un punto di vista decisionale, essa dipende formalmente dai Provveditori sopra i Beni Inculti e Deputati all'Agricoltura da cui riceve puntuali istruzioni e a cui indirizza, con una certa regolarità, memorie e progetti dei soci³⁸⁰. Lo statuto agevolava l'ingresso ai possidenti e ai residenti in città, pur con alcune importanti eccezioni (si pensi a Zaccaria Betti, nominato segretario perpetuo). L'ente in questione, soprattutto nei primi anni di attività, andava dunque profilandosi quale concentrato dell'aristocrazia terriera e del ceto dirigente cittadino, entrambi portavoce di esigenze connesse alla municipalità locale, il più delle volte destinate però a rimanere inascoltate dal governo

³⁷⁸ Non altrettanto decisivo in questo senso – benché non scontato – fu il ruolo di enti preesistenti, come ad esempio l'Accademia Filarmonica. Nella seconda metà del secolo infatti la società, nata per assolvere ad esigenze di carattere musicale e letterario e abituata a riunirsi nel Ridotto dell'omonimo teatro (la cosiddetta "Società di Conversazione"), prese a considerare argomenti scientifici (fisica, storia naturale, orittologia) che s'intensificheranno soprattutto dai primi anni '70, in concomitanza con la chiusura dell'Accademia degli Aletofili. L'atrio stesso del teatro potrebbe essere stato utilizzato, seppur sporadicamente, come luogo di dimostrazioni sperimentali (al pari di una stanza del convento di San Nicolò, dove Pietro Cossali, teatino, avrebbe coordinato una temporanea "Accademia di esercizi sperimentali"). Una funzione più popolare spettò invece al Caffè "del Gallina" con sede in piazza Bra. Cfr. I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 399-401 e 405-423.

³⁷⁹ G. Gullino, *Il giurisdizionalismo dello stato veneziano: gli antichi problemi e la nuova cultura*, in B. Bertoli (a cura di), *La chiesa di Venezia nel Settecento*, Venezia, 1993, pp. 23-38; G. Gullino, *Le dottrine degli agronomi e i loro influssi sulla pratica agricola*, in *Storia della cultura veneta*, cit., vol. 5/I, pp. 379-410, p. 381; F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. II *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti (1758-1774)*, cit., pp. 101-162.

³⁸⁰ I. Dal Prete, *Un'accademia "scientifica" del Settecento: Verona e gli Aletofili*, cit., p. 143; S. Nicolini, *L'Accademia di Agricoltura, Commercio ed Arti di Verona nel Settecento*, cit., pp. 67-71. La sostanziale autonomia gestionale sottoscriveva inoltre l'ammissione di diciotto membri eletti a rotazione dal Consiglio dei XII e LI (scelti, ancora una volta, dal *milieu* nobiliare) a cui andavano sommati quattro "soprannumerari" (un medico, un chirurgo, un ingegnere e uno speziale) e due "aggiunti" (un agrimensore e un maniscalco). Beninteso, l'Accademia era governata da un Presidente (il primo fu Luigi Miniscalchi), un segretario bibliotecario e un amministratore dalla durata triennale. Era previsto inoltre un numero variabile di soci corrispondenti, distribuiti in due classi: agricoltura e scienze fisiche, matematiche e naturali da un lato e scienze morali, storiche e filologiche dall'altro.

veneto, che sembrava considerare tali decentrate “filiali” più degli *escamotage* strategico-diplomatici che reali ed efficaci strumenti per una riforma economico-politica. In altre parole, agli occhi della dirigenza marciana esso costituiva un modo convincente per tenere a bada eventuali spinte centrifughe, illudendo cioè il patriziato scaligero di avere un certo margine d'azione nella gestione territoriale attraverso le animate ed eterogenee discussioni condotte al suo interno³⁸¹. Fortemente ridimensionata, sin dagli esordi, da un punto di vista operativo, l'Accademia di Verona manifestò nondimeno buona tenacia nell'organizzazione di concorsi, dibattiti e iniziative, conducendo un'esistenza di fatto indipendente rispetto ai programmi di chi la sovvenzionava. Forse anche in virtù delle restrizioni strutturali legate alla genesi dell'istituto (sempre e comunque controllato “a distanza”), lo spessore culturale delle proposte culturali ivi congregate risulta tendenzialmente inferiore in confronto ai risultati dell'altra “palestra” intellettuale di quegli anni, scevra da condizionamenti politici e sfortunatamente meno longeva (oltre che meno documentata): l'Accademia degli Aletofili.

A spingere per una rifondazione dello storico sodalizio degli “amanti della verità” (la cui prima esperienza, a fine Seicento, era durata meno di un lustro) fu quell'Anton Mario Lorgna animatore delle scienze e lungimirante direttore della scuola militare di Castelvechio nelle cui sale, non a caso, la nuova associazione prese a riunirsi. Non vi era dunque competizione, ma piuttosto integrazione e osmosi tra le diverse cerchie erudite, i cui contatti erano peraltro garantiti anche da figure “collante”; è il caso, ad esempio, di Zaccaria Betti che non solo si adoperò assieme al Lorgna per promuovere l'iniziativa aletofila, ma rivestì anche la carica di segretario in entrambi i circuiti dagli obiettivi per certi versi complementari³⁸². Se è vero infatti che la prima rivendicava soprattutto un risvolto pratico, intendendo sottoporre di volta in volta al potere centrale la fattibilità dei progetti elaborati (costruzione di strade, bonifiche ...)³⁸³, la seconda appariva invece votata alla pura indagine scientifica per amore della quale aveva addirittura predisposto, nell'ordinamento costitutivo, l'esclusione dell'utilizzo della poesia³⁸⁴. L'ammissione dei membri si presentava per giunta molto meno restrittiva, aperta com'era a tutte

³⁸¹ Oltre a quella veronese, nel territorio della Serenissima si annoverano altre cinque accademie: a Udine, Belluno, Padova, Vicenza e Rovigo (mentre invece Brescia e Crema ebbero vita breve). Lo stesso dilagante accademismo è un fenomeno tanto italiano quanto europeo; nella prima metà del Settecento risultano infatti attive nel centro Europa alcune istituzioni simili: nel 1723, ad esempio, in Scozia venne fondata *The Society of Improvers the Knowledge of Agriculture*; enti simili vennero in seguito promossi anche in Svizzera (1747), Germania (1750), in Francia (1758), in Austria (1762) e in Ungheria (1767). La prima a sorgere nella penisola sembrò essere l'Accademia dei Georgofili di Firenze (fondata nel '53), seguita a distanza di quasi un decennio dalla udinese ('62). Un antecedente – dal carattere privato – si può riscontrare nell'Accademia dei Fisiocritici di Siena, fondata nel 1691 da Pirro Maria Gabrielli, insegnante di medicina teorica e botanica presso lo Studio senese. Cfr. D. Rui, *Accademie agrarie: tra storia ed attualità*, in “l'Informatore agrario”, n. 29, 1974, s. n. p.

³⁸² I. Dal Prete, *Un'accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofili*, cit., p. 146. Il Betti non fu certo l'unico letterato e intellettuale a “militare” in entrambe le accademie: si pensi ad esempio al caso dell'ecclettico Girolamo Pompei o all'abate Bartolomeo Lorenzi, fratello dei due artisti Francesco e Domenico, famoso soprattutto nell'ambito della poesia didascalica, come si dirà.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ L. Ravignani, *Accademia degli Aletofili (1768). Statuto inedito pubblicato per le illustri nozze dei Nobili signori Marchesi Lodovico di Canossa e Maria Carlotti*, cit., p. 10, cap. III. Nel medesimo capitolo si stabiliva inoltre che le trattazioni potevano essere tenute in latino o in italiano. A tal proposito R. G. Mazzolini, *Quale lingua per la scienza? Traduzioni di testi scientifici di italiani e tedeschi nel secondo Settecento*, cit., pp. 67-93.

le “Persone Veronesi, o di stabile domicilio nella Città o Territorio”³⁸⁵ senza alcuna distinzione di censo o limite di numero. Un’indagine sommaria sull’estrazione sociale dei cinquantotto affiliati condotta da Ivano Del Prete relativamente al periodo inaugurale (1768-1776) ne conferma, dati alla mano, la dinamica eterogeneità compositiva, caratteristica che la differenziava *ab origine* dall’Accademia agraria. Beninteso, non mancavano membri di nobili origini (i conti Alessandro Buri e Pietro Montanari, il marchese Alessandro Carlotti ...), ma la loro presenza era quantitativamente limitata. Ben rappresentati erano invece gli ecclesiastici (categoria pressoché assente nell’altra accademia) esperti tanto negli studi sacri quanto nelle discipline matematico-scientifiche (si vedano gli abati Bartolomeo Lorenzi, Giuseppe Maggi, Agostino Ruffo e Andrea Willi) mentre il nerbo era composto da medici, farmacisti, funzionari civili, militari ed altri studiosi di media estrazione (tra cui lo stesso Lorgna, il medico Zeviani, il farmacista Vincenzo Bozza, l’astronomo Cagnoli e il colonnello Stratico)³⁸⁶. Tale ‘democratica’ ammissione contribuì a incentivare l’aggregazione con la collettività, tant’è vero che spesso le dissertazioni venivano lette in seduta pubblica o, addirittura, fatte circolare mediante fogli volanti³⁸⁷. Eppure, nonostante gli sforzi, dalla fine dell’ottavo decennio anche la seconda Aletofila fu condannata a un progressivo declino, in parte legato a questioni finanziarie (le uniche entrate provenivano infatti dal tesseramento dei soci)³⁸⁸, in parte a dissidi direzionali (tra Lorgna e Betti³⁸⁹) in parte alla crescita, in fama e frequentazione, della coetanea “sorella” veronese che arriverà piano piano a soppiantarla anche attraverso l’aggregazione dei medesimi soci (istanza promossa dal nuovo segretario, Antonio Cagnoli)³⁹⁰. Si esauriva così, dopo neanche

³⁸⁵ L. Ravignani, *Accademia degli Aletofilo (1768). Statuto inedito pubblicato per le illustri nozze dei Nobili signori Marchesi Lodovico di Canossa e Maria Carlotti*, cit., p. 9, cap. II.

³⁸⁶ I. Dal Prete, *Un’accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., p. 148, nota 24.

³⁸⁷ Un elenco a stampa delle disquisizioni tenute nell’anno 1772-1773 è conservato in BCVR, *Fondo Dal Bene*, b. 300/2.

³⁸⁸ I. Dal Prete, *Un’accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., pp. 148-149. Tra le cause che concorsero ad affievolire le spinte iniziali degli Aletofilo Dal Prete individua la semplicità della sua “ossatura” interna, da un lato non condizionata da rigidi dettami di magistrati veneziani, ma dall’altro priva di autorità definite, fatta eccezione per i due segretari (ovvero Zaccaria Betti e Bartolomeo Lorenzi, quest’ultimo sostituito nel ’75 da Girolamo Pompei). Anche in virtù di tale labile struttura, l’Accademia non era riuscita ad inserirsi in un circuito di corrispondenza con altre istituzioni di pari o superiore calibro (venete, italiane o, ancora meglio, estere). *Ivi*, pp. 149-150: “Un’organizzazione così gracile non era [...] in grado di supportare nessun programma di ricerca che andasse al di là dello scambio di idee o della lettura delle dissertazioni, e loro successiva raccolta da parte di uno dei segretari. [...] Siamo di fronte in ogni caso ad una società culturale [...] indipendente, con formalità ed un cerimoniale ridotti al minimo, i cui soci tra le altre cose avevano perlomeno l’intenzione di produrre delle memorie e farle pubblicare celermente”.

³⁸⁹ Lo scontro gestionale consisteva nell’inconciliabilità di visione dei due fondatori. Il primo intendeva fare dell’Accademia un polo scientifico di riferimento locale, foriero di istanze scientifiche e potenziale nucleo per rapporti e ramificazioni estese a tutto il territorio; il secondo invece – d’impostazione certamente meno tecnica – la concepiva più che altro come società di conversazione e dibattiti privi di sbocchi operativi. Cfr. I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 341.

³⁹⁰ F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. 5/II *L’Italia dei lumi. La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, cit., pp. 292-313; C. Farinella, *L’Accademia Repubblicana. La società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, cit., pp. 117-118. La fortuna inversa che contraddistinse le due associazioni, inizialmente complementari, non deve indurre a forzare però il rapporto di causa-effetto. Il consolidamento dell’Accademia di Agricoltura è un fenomeno di fatto indipendente che interseca negli stessi anni l’affievolirsi della spinta aletofila. Beninteso, la prima sfrutta a proprio vantaggio la difficile situazione della seconda e quest’ultima accelera il proprio sfaldamento anche in virtù della presenza in città di una solida controproposta. L’elezione del Cagnoli a nuovo segretario (1788) non solo confermò un particolare indirizzo degli studi accademici (quasi esclusivamente orientato sul fronte fisico-matematico), ma

quindici anni di attività, la parabola di coloro che Venturi identificò come “epigoni del Maffei”, seppur privi dell’“energia con cui il loro maestro aveva affrontato questi problemi costituzionali”³⁹¹. D’altro canto, il mutamento nelle dinamiche di reclutamento in seno all’Accademia di Agricoltura, assai meno severe sulle condizioni economico-nobiliari dei potenziali seguaci e più attente, per contro, al livello culturale degli stessi, non fu privo di conseguenze: sottoscrivendo di fatto il principio guida che già fu dell’aletofila, l’ente agrario riuscì ad accrescere velocemente le proprie fila³⁹² senza vedere alterati l’appoggio istituzionale e la stabilità economica – di cui i colleghi erano privi – e aumentando al contempo il prestigio formativo. Non a caso dal ’79 essa allarga altresì i propri interessi ai dibattiti sul commercio e l’artigianato, cambiando il nome in Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti e fissando nell’81 la propria sede in una loggia del palazzo pretorio.

Se è vero che il consesso del ’68 rappresentò per molti veronesi una prima occasione importante di confronto con posizioni riformate, è altrettanto evidente che l’apporto atesino rimase in linea di massima “al di qua” della frontiera illuminata, assestandosi spesso – a volte anche per causa di forza maggiore³⁹³ – su toni ovattati, conservatori, privi cioè di portata innovativa. Si discuteva ad esempio sul concetto smithiano di libertà del commercio senza sviscerare però la questione anche da un punto di vista del cambiamento politico³⁹⁴; si ragionava sulla tolleranza religiosa senza parlare di laicità dello stato³⁹⁵; si affrontava il problema della libertà umana, ma non si ammetteva l’abolizione della pena di morte³⁹⁶. La comunità

coincise di fatto anche con un vero e proprio ricambio generazionale. Nell’ultimo ventennio del secolo infatti tra le prime fila dell’Accademia si avvicendarono Benedetto Del Bene, Luigi Torri, Alessandro Carlotti e Giambattista Gazola, i quali riaccesero i dibattiti sulle riforme economiche, soprattutto di carattere agrario. A tal proposito vennero allacciati nuovi contatti con la *Society for the Encouragement of Arts* di Londra e con altre società scientifiche e agrarie francesi. Cfr. I. Dal Prete, *Giovan Battista Gazola*, in G. P. Romagnani, M. Zangarini (a cura di), *Storia della Società letteraria di Verona tra Ottocento e Novecento*, Verona, 2007, pp. 61-77, pp. 70-71. Id., *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 441-450.

³⁹¹ F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. 5/II *L’Italia dei lumi. La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, cit., pp. 292-293.

³⁹² L’associazione di membri esterni alla nobiltà modificò sensibilmente le sorti dell’Accademia. Come Vanzetti e Dal Prete dimostrano, se in un primo momento essi costituivano soltanto il 22% sul totale, i soci aggregatisi a partire dall’ottavo decennio (dal 1769 al 1791) raggiunsero addirittura il 57% sul totale. Non si tratta però di una vera e propria osmosi tra i due enti: nel periodo compreso tra il ’69 e l’80, dei ventinove nuovi soci accademici solo tre provenivano dal gruppo degli aletofilo. Solo dopo la chiusura ufficiale dell’accademia – ovvero nel periodo 1780-1787 – si assiste a una vera e propria “migrazione” di forze aletofile (tra cui Luigi Torri e Antonio Cagnoli) verso l’Accademia agraria. Cfr. C. Vanzetti, *L’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Verona, 1990, pp. 11-14, 32-34 e I. Dal Prete, *Un’accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., pp. 171-172. Va considerato anche il fatto che l’élite veronese non era circoscritta alla sola aristocrazia *stricto sensu*, ma comprendeva altresì un ampio patriziato al cui interno non esistevano grandissime differenze economiche o sociali.

³⁹³ Soprattutto in relazione a determinati argomenti di carattere istituzionale e politico, si doveva fare i conti con il potere deterrente degli organi repubblicani. Lo aveva dimostrato, ad esempio, la mancata pubblicazione del *Suggerimento politico* del Maffei (scritto nel ’36 ed impresso sessant’anni dopo) e i sospetti diplomatici sul suo allontanamento a Cavalcaselle. Meno fortuna ebbero Niccolò Bon, autore nel 1754 di una proposta di riforma politica, relegato in monastero o Angelo Querini, oppostosi in qualità di Avogadore di Comun agli Inquisitori di Stato, imprigionato illegalmente nel ’61 (sorte toccata di lì a poco anche ai colleghi Giorgio Pisani e Carlo Contarini).

³⁹⁴ Cfr. S. Noto (a cura di), *Alessandro Buri. Quattro dissertazioni sul commercio dei grani*, Pisa, 1990.

³⁹⁵ I. Dal Prete, *Un’accademia “scientifica” del Settecento: Verona e gli Aletofilo*, cit., p. 154.

³⁹⁶ Ci si riferisce in particolare alle discusse posizioni del Montanari in merito al trattato di Beccaria *Dei delitti e delle pene*. Cfr. cap 3.3.

intellettuale scaligera non ricusava dunque a priori il dialogo con tematiche delicate – per lo più d’importazione francese o lombarda – ma al contempo si dimostrava difficilmente permeabile alle loro logiche conclusioni, smorzate di volta in volta con pretesti di natura conservatrice. Va detto che l’organizzazione “amatoriale” del sodalizio non permetteva grandi slanci: gli interventi avevano principalmente carattere divulgativo e le stampe (molte delle quali perdute) si presentavano semplici e minimali da un punto di vista tipografico.

Nell’ultimo ventennio del secolo, sull’onda degli intenti che avevano animato l’esperienza aletofila – e memore delle ragioni del suo fallimento – il Lorgna volle intraprendere un nuovo ambizioso progetto culturale, concretizzatosi con la Società Italiana delle Scienze, ispirata all’*Académie des Sciences* di Parigi e portavoce di istanze più ampie (“italiane”, per l’appunto) discusse da una rete di quaranta intellettuali scelti su tutta la penisola, la cui visibilità e i cui contributi ebbero gioco forza risonanza maggiore³⁹⁷.

Su questo *background* – nient’affatto silente, benché per molti versi ancora tradizionale – fioriscono numerose pubblicazioni, atte a coprire una vasta rosa di argomenti: dalle questioni economiche più strettamente locali (legate ad esempio alla bachicoltura o alla gestione delle acque) ai trattati generali di matematica, fisica e medicina. Molti di loro presentano ovviamente immagini di supporto al testo; ciò è tanto più evidente nei manuali di aritmetica e geometria euclidea ove spiccano – nella duplice variante xilografica o calcografica – tavole esemplificative di teoremi e dimostrazioni, prive di valore estetico, ma fondamentali alla spiegazione stessa. Si inseriscono in tale categoria le opere di Giuseppe Torelli (Verona, 1721-1781), Anton Maria Lorgna (Cerea, 1735 - Verona, 1796), Francesco Ventretti (Verona, 1713-1784), Agostino Vivorio (Venezia, 1744-1822), Pietro Cossali (Verona, 1748 - Padova, 1815), Leonardo Salimbeni (Spalato, 1752 - Verona, 1823) ... convogliate ora dai torchi del Ramanzini, ora dagli eredi Carattoni, ora dal Moroni³⁹⁸. A questi s’aggiungano i saggi applicativi di carattere

³⁹⁷ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 341: “Del resto certi caratteri che Lorgna era riuscito a conferire all’accademia, come quelli di una società culturale praticamente indipendente, aperta ad ogni ceto in perfetta eguaglianza, con formalità ed un cerimoniale ridotti al minimo, i cui soci tra le altre cose avevano perlomeno l’intenzione di produrre delle memorie e farle pubblicare celermente, prefigurano già per molti versi la grande impresa della Società Italiana: un sodalizio epistolare con il compito primario di offrire un rapido canale di pubblicazione alle memorie dei soci”. Le *Memorie di Matematica e Fisica della Società Italiana* vantano 25 volumi totali, distribuiti in un arco cronologico (1782-1855). Dopo l’iniziale contributo del Ramanzini (voll. I-VII, 1782-1794) e dopo la morte del Lorgna (1796) il restante venne stampato a Modena dalla Società Tipografica che provvide peraltro a corredare il tomo VIII di un ritratto del fondatore disegnato dal Dalla Rosa e inciso da Luigi Pizzi (cfr. **fig. 781**). Un approfondimento sull’organizzazione della Società si ha in C. Farinella, *L’Accademia repubblicana. La Società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, cit., pp. 149-310.

³⁹⁸ Si citano, in ordine cronologico: F. Ventretti, *Genesi di tutti li triangoli rettangoli numerici. Lettera del Signor Francesco Ventretti al signor Abate D. Gaetano Marzagaglia*, A. Andreoni, 1752; G. Torelli, *De nihilo geometrico libri II*, A. Carattoni, 1758; id., *Scala de’ meriti e capo d’anno. Trattato geometrico*, A. Carattoni, 1751; A. Nogarola, [...] *Theses ex universa philosophia selectas*, Verona, eredi Carattoni, 1765 (**figg. 782-783**); A.M. Lorgna, *De quibusdam maximis, et minimis dissertatio statico-geometrica*, eredi Carattoni, 1766; A. M. Lorgna, F. Ventretti, G. B. Bertolini, *Degli elementi di Euclide. Gli otto libri geometrici per istruzione della gioventù nel collegio militare di Verona*, eredi Carattoni, 1766; A.M. Lorgna, *Opuscula tria ad res mathematicas pertinentia*, D. Ramanzini, 1767; F. Ventretti, *Del Modo di trovare la fisica proporzione che hanno fra di loro due linee rette, e due porzioni di circonferenze di cerchi*, eredi Carattoni, 1768; A. Vivorio, *De cubicis ac biquadraticis aequationibus tractatus*, D. ramanzini, 1769 (cfr. **figg. 784-785**, incise dal medesimo autore); G. Torelli, *Geometrica*, eredi Carattoni, 1769; id., *Demonstratio antiqui de motuum commixtione*, eredi Carattoni, 1774; P. Delanges, *Esperienze*

principalmente ingegneristico, licenziati il più delle volte entro i circuiti della Scuola di Castelvechio³⁹⁹. Qualche volume si distingue inoltre per la presenza di rami “extra”, funzionali al mero abbellimento estetico. È il caso della seconda edizione degli *Elementa Matheseos* wolffiani impressa dagli eredi Moroni tra il 1788 e il 1798. Riagganciandosi al precedente librario del collega di San Tomio (cfr. cap. 2.2.2, **figg. 294-298**) a distanza di oltre trent’anni, la tipografia di via Mazzini provvede infatti non solo ad emendare errori e a integrare il testo (come dichiara nel titolo), ma “rispolvera” altresì la tradizione settecentesca del ritratto d’antiporta – di lì a poco destinata a scomparire – facendo reincidere il rame d’apertura dal quasi sconosciuto Luigi Micheletto (**fig. 791**). Di lui le fonti locali (Zannandreis *in primis*) non fanno accenno né tantomeno risulta citato nei repertori di settore (dal Thieme Becker al Bolaffi). Non è sicuro si possa trattare di un intagliatore veronese, ma di certo allestì il rame nella città scaligera, come indica egli stesso in calce al medesimo (“inc. in Verona”). Qualitativamente parlando siamo di fronte a un discreto livello esecutivo: la resa pittorica garantita dal puntinato ben si combina con la tecnica dell’acquatinta, peccando forse solo di rigidità compositiva, imputabile forse anche al modello iconografico di partenza. La scelta di ristampare il noto matematico polacco morto nel 1754 non era, del resto, operazione nuova per il tipografo atesino che già nel ’68 aveva intrapreso l’allestimento, in sei tomi, dell’*Ethica sive Philosophia moralis* (1768-1770), anch’essi corredati di una vignetta – anonima – di matrice veronese, raffigurante il prospetto dell’arena (**fig. 792**)⁴⁰⁰. A influire sulla scelta del soggetto, slegato dai contenuti del trattato, potrebbe essere la volontà di ricollegarsi a determinati antecedenti locali di tematica affine, come la *Philosophia rationalis sive Logica*, la *Cosmologia generalis methodo scientifica pertractata* e la *Psychologia rationalis*, tutte del Wolff (D. Ramanzini, 1735, 1736 e 1737) o le due versioni de *La Filosofia morale* del Muratori (A. Targa, 1735 e 1737) dove si trovano, alternati, i contributi incisori di Gaudenzio Bellini e di Giuseppe Filosi (cfr. **figg. 57-58**). Non si manchi inoltre di

ed osservazioni intorno alla pressione delle terre, ed alla resistenza de’ muri, M. Moroni, 1779; L. Salimbeni, *Opuscoli di geometria e balistica*, Moroni, 1780; id., *Ricerche sull’equazioni di terzo grado*, D. Ramanzini, 1782; P. Delanges, *La trisegante nuova curva e pensieri sulla formula cardanica*, eredi Moroni, 1783; P. Cossali, *Su l’equilibrio esterno ed interno nelle macchine aereostatiche. Dissertazione fisico-matematica*, eredi Moroni, 1784; L. Salimbeni, *Degli archi e delle volte libri sei*, D. Ramanzini, 1787; G. Torelli, *Elementorum Prospective Libri II. Opus Posthumum recensuit et edidit Ioannes Baptista Bertolini*, eredi Moroni, 1788; A.M. Lorgna, *Principi di geografia astronomico-geometrica*, D. Ramanzini, 1789; F. Ventretti, *Dialoghi matematici [...] Opera postuma utile a più classi di persone*, D. Ramanzini, 1789; G. Torelli, *Elementi di Geometria*, eredi Carattoni, 1792; A. Vivorio, *Istrumento divisore del Signor abate Agostino Vivorio*, eredi Carattoni, 1794.

³⁹⁹ Basti pensare, ad esempio, ad A. M. Lorgna, *Della graduazione de’ termometri a mercurio e della rettificazione de’ barometri semplici*, M. Moroni, 1765 (cfr. **figg. 786-787**, riutilizzate in id., *Fabbrica ed usi principali della squadra di proporzione*, M. Moroni, 1768); id., *Ricerche intorno alla distribuzione delle velocità nelle sezioni de’ fiumi*, M. Moroni, 1771; id., *Saggi di statica e meccanica applicate alle arti dedicati all’altezza reale di Benedetto Maria Maurizio Duca del Chiablese*, 2 voll., D. Ramanzini, 1782 (cfr. **figg. 788-790**).

⁴⁰⁰ La stessa sarà utilizzata anche per l’opera *Horae subsecivae marburgenses quibus philosophia ad publicam privatamque utilitatem aptatur*, sempre del Wolff (M. Moroni, 1770) e per la seconda edizione della *Philosophia practica universalis, methodo scientifica pertractata* (2 voll., 1777-1779). Non si dimentichi inoltre che del medesimo autore la stamperia Moroni predispose la stampa della *Cosmologia generalis methodo scientifica pertractata* (1779), della *Philosophia prima sive Ontologia methodo scientifica pertractata* (1779), della *Philosophia rationalis sive Logica methodo scientifica pertractata* (1779), della *Psychologia empirica methodo scientifica pertractata* (1779) e della *Theologia naturalis methodo scientifica pertractata* (2 voll., 1779), tutte in “editio novissima emendatior”.

menzionare il piccolo rame d'apertura alla *Fabbrica ed usi principali della squadra di proporzione* del Lorgna (Moroni, 1768) raffigurante un cannone sopra una lapide in cui campeggia il motto oraziano: “*Ultima linea rerum*” (Epist., I, 16). L'immagine richiama apertamente la scuola militare e viene eseguito dal bulino di Domenico Lorenzi, del quale si riconosce il *ductus* delicato a sottili tratti paralleli (**fig. 793**). Lo stesso dicasi per l'immagine che accompagna il frontespizio degli *Opuscola mathematica et physica* del Lorgna – identificabile verosimilmente con il *Tempo misuratore* – sempre editi dai Moroni (1770) (**fig. 794**)⁴⁰¹.

Per quanto concerne invece la produzione di saggi o trattati di medicina, pur nell'impossibilità di competere con Padova – guidata dalla personalità di Giovanni Battista Morgagni (Forlì, 1682 - Padova, 1771), padre dell'anatomia patologica – si riscontrano a Verona altri nomi di rilievo. Non ci si riferisce solo ai cattedratici Carlo Francesco Gianella (1696-1759; cfr. **fig. 301**) o Giovanni Dalla Bona (1712-1786), rispettivamente titolari dell'insegnamento di medicina teoretica e clinica medica presso lo Studio, ma anche a figure “minori”, ovvero specialisti non accademici ben inseriti nel panorama operativo (anche editoriale) della città veronese, ove esercitavano la professione. Si considerino ad esempio gli apporti di Giovanni Verardo Zeviani (1725-1786), Leonardo Targa (1729-1815), Zenone Bongiovanni (1757-1796) e Matteo Barbieri (1745 ca.-1821), i quali – come si vedrà – prestarono le loro competenze analitiche e terapeutiche anche a settori di più stretta pertinenza agraria o zoologica. Molti sono i testi congedati in materia nell'ultimo quarantennio di secolo. Citiamo, a titolo esemplificativo: *L'uso, e l'abuso del caffè. Dissertazione storico-fisico-medica del dottor Giovanni Dalla Bona veronese* (G. Berno, 1751 e P. A. Berno, 1760); *Joannis Bonae [...] Historia aliquot curationum mercurio sublimato corroderenti perfectarum* (A. Andreoni, 1757); *Tractatus de scorbuto Ioannis a Bona Veronensis* (P. A. Berno, 1761); *Della cura de' bambini attaccati dalla rachitide del Dottor Giovanni Verardo Zeviani* (M. Moroni, 1761); *Sopra lo scorbuto dissertazione del signor Dottor Giovanni Verardo Zeviani* (M. Moroni, 1770); *Dei morbi purulenti del corpo umano trattato medico-chirurgico del Dottor Giovanni Verardo Zeviani* (eredi Moroni, 1771); *Su le numerose morti dei bambini dissertazione accademica del signor dottor Giovanni Verardo Zeviani* (eredi Moroni, 1775); *Analisi d'alcuni olj dolci per uso della medicina pratica. Dissertazione del dottore Andrea Avellino Gaspari* (eredi Carattoni, 1776); *Storia di sette donne risanate dal veleno dei funghi del Bongiovanni* (eredi Moroni, 1789); *Storico-cliniche considerazioni sopra il corrente epidemico male ne' buoi del Barbieri* (D. Ramanzini, 1796); *La vaccina alla prova ossia l'antiperistasi del vajuolo. Memoria del dottor Matteo Barbieri* (erede Merlo, 1802).

Altri testi ancora presentano all'interno illustrazioni celebrative o esplicative, distinguendosi per una maggiore cura allestitiva. È il caso – già discusso – degli *Opuscola physiologico-pathologica* di Antonio Fracassini (M. Moroni, 1763), dotato di ritratto dell'autore, solo in parte modificato rispetto al primo stato impresso nel '56 dall'Andreoni (cfr. **fig. 300**).

⁴⁰¹ La bella vignetta, forse ideata dal fratello Francesco, verrà riutilizzata nel 1789 da Ramanzini per il frontespizio dei *Principi di Geometria astronomico-geometrica* di Anton Mario Lorgna.

Sulla stessa linea s'inquadra l'antiporta per l'opera *Della parapleuritide*, scritta dallo Zeviani ed edita dal Moroni nel medesimo anno (1763). L'intento laudativo del rame ha qui maggior presa grazie anche alla qualità d'esecuzione, garantita dal doppio intervento di Giambattista Buratto (Verona, 1731-1787) in qualità di disegnatore e di Antonio Baratti come intagliatore (**fig. 795**). La somiglianza d'impostazione con il coevo ritratto del Montanari sembrerebbe deporre per un'intenzionale infilata di monografie scientifiche, funzionale alla costruzione, da parte del Moroni, di un'identità tipografica ben definita. Meramente esornative sono pure le vignette calcografiche del *Trattato storico-critico intorno al male epidemico contagioso de' buoj* di Zenone Bongiovanni (eredi Moroni, 1784): il frontespizio – di autore anonimo – s'ispira ai versi ovidiani delle *Metamorfosi* (libro VII, vv. 539-540) e raffigura un contadino sbigottito innanzi alla moria del proprio bestiame vittima del contagio (**fig. 796**). La testata accompagnatoria alla dedica, indirizzata al conte Girolamo Savorgnan, capitano vice podestà, e ai Provveditori della Sanità, Agostino Pignolati, Marcantonio Maggio e Alessandro Guarienti – di cui vengono riprodotti i blasoni, retti ai lati da Cerere e Mercurio – è firmata da Dionisio Valesi (**fig. 797**), al quale va forse ascritta anche l'iniziale con l'emblema dell'Ufficio di Sanità, con i santi Giacomo e Lazzaro (**fig. 798**). Più interessante – non tanto da un punto di vista artistico quanto didattico-divulgativo – è la *Descrizione di una mostruosa bambina nata nel veronese* del medesimo Bongiovanni, edita dal Ramanzini (1789). Al suo interno trovano posto una piccola lastra frontespiziale con il bastone di Asclepio intersecato al centro da una stella recante su ogni punta una lettera, a comporre la parola *SALUS* (ribadita dal corrispettivo greco *ΙΙΙΗΝ*) (**fig. 799**) e una *variatio* valesiana della testata precedentemente discussa, ove al posto di Cerere viene però inserita una presunta Natura-Cibeles avvolta da un bizzarro 'nastro' uncinato; al centro gli stemmi dei tre provveditori (Alessandro Guarienti, Marcantonio Maggio e Alessandro Carlotti) uniti alla sommità dall'emblema dell'istituto ospedaliero, con i santi Lazzaro e Giacomo⁴⁰² (**fig. 800**). Ma a catalizzare l'attenzione del lettore erano certamente le due tavole a piena pagina inserite a completamento della descrizione verbale: l'impatto visivo doveva generare stupore e sbigottimento (**figg. 801-802**).

Aletofili e accademici condividevano numerosi sbocchi tematici, gravitanti soprattutto attorno a questioni di agraria, di industria manifatturiera e di economia, cui si aggiungevano trattazioni di carattere giuridico e politico. Beninteso, per le ragioni discusse poc'anzi (ovvero scarsità di liquidità in seno al primo sodalizio), sarà soprattutto entro i circuiti ufficiali dell'ente agrario che verranno promosse e diffuse opere dotate di illustrazioni o abbellimenti calcografici. In una società come quella veronese, dipendente dalle attività della terra, fondamentali risultavano essere le problematiche di gestione dell'acqua, del bestiame, delle infrastrutture

⁴⁰² Un rapido, ma esaustivo *excursus* sugli istituti assistenziali veronesi si ha in M. Garbellotti, *I luoghi dell'assistenza: l'ospedale, l'orfanotrofio e il lazzeretto*, in G. P. Romagnani (a cura di), *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, Verona, 2008, pp. 85-106.

(garanzia di rapidi ed efficaci collegamenti), delle piante e delle attività loro connesse⁴⁰³. La propensione per la pubblicistica agronomica è da leggersi quale conseguenza della politica lagunare che nella seconda metà del secolo molto volle investire sulle società rurali fondate *ad hoc*. Notava Jacopo Ferber (1743-1790), naturalista svedese molto attivo nel nord d'Italia, che “l'agricoltura è ormai divenuta nello stato veneto il gusto predominante”⁴⁰⁴; come si è detto infatti, tale atteggiamento era in linea con alcune tendenze economiche riscontrabili in tutta la penisola, oltre che in altri contesti nazionali (Francia e Inghilterra *in primis*). In poco più di un decennio si erano avvicendati importanti spunti teorici: nel '49 il capitolo XV – intitolato *Dell'agricoltura* – del trattato muratoriano *Della pubblica felicità* (Lucca [ma Venezia], 1749); nel '51 la sezione dedicata da Diderot nel primo volume dell'*Encyclopédie* (1751, *ad vocem* “Agriculture”), seguita nel '57 dalla voce “Grains” del Quesnay (*ivi*, vol. VII, 1757); tra il '56 e il '64 l'uscita de *L'Ami des hommes* del Mirabeau (Avignone, 6 voll.⁴⁰⁵) il quale tornava sull'argomento nella *Philosophie rurale ou Économie générale et politique de l'agriculture* (3 voll. Amsterdam, 1763), prima opera sistematica sulla dottrina fisiocratica. Esemplato sul “Journal de commerce” francese, alla fine degli anni Cinquanta usciva inoltre a Venezia il “Giornale di commercio”, ove intellettuali o professionisti del settore potevano trovare un'ampia lista di libri su vari rami dell'economia (tra cui, ovviamente, l'agraria); lo studio dei problemi legati all'agricoltura, intesi come parte di un più ampio meccanismo sociale sarà poi alla base del “Giornale d'Italia spettante la scienza naturale e principalmente all'agricoltura, alle arti ed al commercio” (fondato nel '64), su cui a più riprese si tornerà. Su questo “sfondo” culturale, anche le più ‘modeste’ pubblicazioni veronesi si stagliavano dunque quali tasselli dal potenziale pratico, foriere di suggerimenti – spesso e volentieri rimasti inascoltati – in una prospettiva utilitaristica votata al miglioramento del reddito agrario e delle condizioni di vita in campagna⁴⁰⁶.

L'aspetto idrico anima ad esempio il piccolo saggio in ottavo di Vincenzo Bozza, *Conferma dell'analisi delle acque marziali di Rovere di Velo* (eredi Carattoni, 1767 e 1769) ove

⁴⁰³ Il problema principale da affrontare (da cui dipendevano gli altri, a catena) consisteva nel grave dissesto idrico ed economico in cui si trovava l'entroterra; questo non solo a Verona, ma anche a Vicenza e a Padova. Le inondazioni si susseguivano con cadenze annuali aggredendo in maniera indisturbata le città. Partendo dal rinnovo della situazione idrogeologica si sarebbe dunque giunti, con ordine, al rinnovo dei terreni e delle tecniche agrarie. In merito E. Curi, *Le idee scientifiche nel Veneto alla fine del Settecento*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, cit., p. 30; cfr. anche M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche*, cit., pp. 195-226.

⁴⁰⁴ J. Ferber, *Lettera sopra l'Italia* in “Giornale d'Italia spettante alla Scienza Naturale e principalmente all'Agricoltura”, t. XI. N. XIII, Venezia, Milocco, ottobre 1774, p. 100. Le parole dell'erudito tradiscono tuttavia – e a ragione – un certo scetticismo nei confronti della reale efficacia economica e politica del fenomeno.

⁴⁰⁵ Nello specifico il quinto (1761) era riservato alle *Mémoire sur l'agriculture, envoyé à la très-louable Société d'Agriculture de Berne, avec l'Extrait des six premiers Livres du Corps complet d'économie*. Cfr. anche F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, Torino, 1962, p. 387.

⁴⁰⁶ Ad accogliere le molteplici istanze erano spesso riviste erudite, come ad esempio, le “Novelle della repubblica letteraria”, ove passarono, in lingua o tradotti, svariati contributi di portata nazionale ed internazionale (cfr. nel 1750 il *Traité de la culture* di Jethro Tull, agronomo inglese, nella versione francese di Duhamel de Monceau; nel '55 il *Discorso* del campano Genovesi; nel '60 *L'agricoltore sperimentato* del toscano Cosimo Trinci; nel '61 *La physique des arbres* di Duhamel; fino ovviamente a contemplare anche partecipazioni “nostrane”, come quelle di Francesco Grisellini, Zaccaria Betti e Giovanni Arduino). Cfr. M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche*, cit., pp. 198-199.

il frontespizio, interamente calcografico, è ingentilito da una modesta cornicetta con volute semplificate e racemi floreali⁴⁰⁷. La preoccupazione per le sistematiche piene dell'Adige è affrontata in maniera sintetica e 'schematica' nel *Discorso intorno al riparare dalle inondazioni dell'Adige la città di Verona* del Lorgna (eredi Moroni, 1768), il quale indica a tal fine “le massime più massiccie (*sic*), ed efficaci per un generale riparo, senza individuare il quantitativo delle spese occorrenti, e senza sminuzzare a parte a parte le operazioni, che al loro adempimento si rendono necessarie”⁴⁰⁸. Il pragmatismo ingegneristico che accompagna la dissertazione si avvale di due semplici tavole esplicative riguardanti il corso del fiume, anonime e totalmente prive di valore artistico. Di mole più imponente (*in folio*) è invece il *Trattato fra Sua Maestà l'Imperatrice Regina Apostolica e la Serenissima Repubblica di Venezia sopra l'uso delle acque del Tartaro per le possessori mantovani e veronesi* (D. Ramanzini, 1768); esso include le condizioni sottoscritte dai plenipotenziari di Austria e di Venezia circa lo sfruttamento del fiume navigabile Tartaro, principale rotta di trasporto cerealicolo. Il titolo dell'elaborato è accolto in un monumentale frontespizio inciso dal Valesi ove si riconoscono le personificazioni del Tartaro e del Mincio, le cui acque vengono misurate e matematicamente divise da due putti agrimensori sotto lo sguardo di una giunonica *Giustizia* riconoscibile per gli attributi (lancia e bilancia) deposti al suo fianco, e su uno sfondo di risaie (**fig. 803**). La sintassi dell'immagine è esemplata sul modello della tavola congedata nel 1756 da Boscarati e Cunego per le *Antiquitatis reliquiae* del Muselli (cfr. **fig. 148**), salvo modificare però il valore iconografico delle figure che in essa prendono posto. A corredare il testo, che aveva lo spinoso compito di redimere diplomatiche questioni di confine, vi sono inoltre dodici mappe idrografiche relative a specifiche porzioni di territorio (cfr. **figg. 804-806**).

Un'impostazione storico-erudita rivelano invece i *De fluviorum accessionibus libri duo* di Domenico Carlini (M. Moroni, 1770), ove si discute sulla diversa natura dei fiumi, dei torrenti, dei laghi e degli stagni riprendendo le tesi di illustri predecessori come Grotius, Pufendorf, Coccejus, Barbeyrac *et alii*. In apertura e in chiusura al testo sono presenti due piccoli rami incisi dal Lorenzi: nel frontespizio una graziosa ninfa marina che ricorda da vicino le movenze del fratello, forse responsabile del disegno originario (**fig. 807**), e a *cul de lampe* una coppia di animali piumati, cigno e anitra (**fig. 810**); al medesimo artefice – Domenico – vanno ascritte anche le due iniziali calcografiche, costruite con vegetazione da canneto (**figg. 808-809**).

Non mancano ovviamente le osservazioni di Anton Maria Lorgna: nelle *Memorie intorno all'acque correnti* (M. Moroni, 1777) tenta di applicare la metodologia matematica a lui familiare, fatta di assiomi, ipotesi, teoremi, dimostrazioni anche alla “Scienza de' Fiumi” o “Teoria dell'Acque”, così come viene chiamata nella densa dedicatoria al collega amico Joseph-

⁴⁰⁷ L'operetta genera, come spesso accadeva, un seguito di accuse e difese, tra cui si cita l'*Apologia di Francesco Leonardi speziale all'insegna di S. Antonio contro il libro intitolato La conferma dell'analisi dell'acque marziali di Rovere di Velo di Vincenzo Bozza*, Verona, M. Moroni, 1769.

⁴⁰⁸ A. M. Lorgna, *Discorso intorno al riparare dalle inondazioni dell'Adige la città di Verona*, cit., p. 5.

Louis Lagrange⁴⁰⁹. Nelle sette “memorie” stilate (“Della misura della velocità nell’acque correnti”; “Osservazioni e ricerche intorno al prolungarsi della linea de’ fiumi in mare”; “Nuovo sostegno a porta e travata”; “Intorno alle rotte de’ fiumi”; “D’una nuova livella a doccia di cristallo e cannocchiale”; “Della relazione de’ fiumi tra il restringimento delle sezioni e l’introduzione di nuove acque”; “Del riparo istantaneo dalle corrosioni de’ fiumi”) egli mira a fornire una casistica di “fatti chiari e incontrastabili”, ovvero di “idee semplici e distinte” in grado di costituire “un fondo ricchissimo, onde trarre all’uomo gli opportuni ajuti per la soluzione delle più intralciate quistioni”⁴¹⁰. La serietà scientifica del contenuto, unita all’autorevolezza del suo autore, imposero quasi in automatico una cura particolare nell’allestimento, apprezzabile sia nell’impaginazione tipografica sia nell’inserimento di vignette e tavole esplicative, affidate al versatile bulino del Valesi (figg. 811-812).

Spiegazione storico-naturalistica e attenzione estetica costituiscono i caratteri distintivi della *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale* di Zaccaria Betti (M. Moroni, 1766). Il sintetico testo in quarto si distingue infatti dai precedenti per l’aspetto meramente analitico, privo cioè di eventuali proposte o suggerimenti. L’opera è rivolta ai colleghi dell’Accademia delle Scienze di Bologna e intende mettere in evidenza la straordinarietà di alcune vedute locali ove conformazione naturale e bellezza architettonica confluiscono senza bisogno d’intervento umano⁴¹¹. Perfettamente in linea con il tema – benché non allestita per l’occasione – è la vignetta frontespiziale con l’*Allegoria della Natura*, utilizzata un lustro innanzi per *Del baco da seta*,

⁴⁰⁹ A. M. Lorgna, *Memorie intorno all’acque correnti*, cit., pp. III-XIX: “Io credo [...] che ai primi sviluppi delle Scienze umane abbia per lo più presieduto il bisogno. La curiosità in seguito, l’emulazione, una certa volontà dell’intelletto, per cui va egli in traccia volentieri così di difficoltà, come di meraviglie, sono concorse poi a svolgerle, diramarle senza fine, e promuoverle tutto giorno in modo, che l’occasione de’ primi germogli è ormai persa di vita [...]. Tra quelle che lasciano ad ogni passo ravvisar le tracce del bisogno, che si fermenta tutt’ora, una delle principali è la Scienza de’ Fiumi. Costretti gli uomini da una parte a contrastare il terreno alla voracità dell’Acque per la sussistenza, e intesi dall’altra ad applicarne a diversi usi una gran parte pe’ commodi della vita, tutto quello che vi abbiamo non è che una collezione di casi, e qualche regola di quando in quando [...]. Questa necessità rinascente ad ogni tratto, che la Natura tenta di scuotere il gioco, non ha ancora per vero dire lasciato il campo alla curiosità d’inoltrarvi tranquillamente le sue ricerche [...]. Non potrebbe [...] aprirsi una via di comune consenso, in cui né fosse lecito di assumere per una verità fisica o per una operazione della Natura una formula analitica fabbricata sopra ipotetici fondamenti, né si rifiutassero tutte le conseguenze non dedotte da n immediato esperimento, purché discendessero per legittime deduzioni da principj certi, cioè da fenomeni osservati e accordati da tutti? Come appunto le proposizioni della Geometria, che ancorché non siano Assiomi, cioè verità per se evidenti, da Assiomi però, e principj certi discendono, sono ammesse per certe da chicchessia. L’Analisi per tal modo, e la Geometria divenute, come conviene in materia fisica, puri istrumenti, potrebbero mirabilmente aiutarci nella ricerca del vero, e nel promuovere questa Scienza, come d’altre moltissime è accaduto”.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. X.

⁴¹¹ Z. Betti, *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale nei monti veronesi*, cit., pp. 4-5: “Uno però degli spettacoli più rari che ad un curioso Filosofo la Natura ne’ nostri monti da considerarsi offerisca si è il meraviglioso ‘Ponte di Veja’, che ora la prima volta per mia industria delineato lascia il secreto de’ boschi, ed al pubblico comparisce; e la di cui descrizione e figura ardisco di presentarvi in testimonio di quella moltissima obbligazione, che dopo avermi voluto del vostro numero far dovea manifesta. Ogn’altra cosa sarebbe meno degna di voi; ma non già un’opera formata da quella artefice mano, che negli stessi suoi scherzi supera i primi lavori dell’arte: facendomene ancora ragione l’esempio dell’illustre Signor Maraldi con la notizia di una curiosa grotta presso Foligno inviata alla Reale Accademia delle Scienze di Parigi, e da essa ne’ suoi Atti descritta, la quale per quanto vaga ella sia, ha troppo di che invidiare alla singolarità del nostro magnifico Ponte”. L’opera s’inseriva nella disputa contro il Lorgna in merito al curioso fenomeno di erosione che contraddistingueva il sito (e di cui aveva già dato notizia il Maffei nel ’32). Anche il Fortis nel 1770 prese parte alla *querelle*, schierandosi con il matematico a sostegno della causa idrogeologica, negata invece dal Betti; cfr. A. Fortis, *Descrizione oritografica del Ponte naturale di Veja ne’ monti veronesi* in “Giornale d’Italia spettante alla scienza naturale”, t. VI, 1770, pp. 241-252.

dello stesso autore (cfr. **fig. 844**). Il fulcro della relazione è però certamente da identificarsi nelle due tavole in chiusura: malgrado tale posizione, queste assolvono infatti una funzione preliminare, assecondando non solo dichiarate finalità esplicative ma anche un certo piacere degli occhi. Il progetto disegnativo spetta a Pietro Ceroni (1737-1802) che si qualifica come “architetto”; non molte sono le informazioni sul suo conto, fatta eccezione per la progettazione di Palazzo Guarienti nel centro di Valeggio sul Mincio, residenza di campagna dell’omonima famiglia veronese⁴¹². L’incisione della matrice spetta invece a Cristoforo Dall’Acqua⁴¹³ che, attraverso il fitto reticolato creato nella lastra, unisce sapientemente la fedeltà di una riproduzione architettonica e la precisione di una stampa naturalistica (**figg. 813-814**), dando visibilità alla dettagliata descrizione del Betti:

Levasi in mezzo a variata scena di rupi in un sol arco ellittico a cavaliere di un buroncello, il quale principia poco presso dalla parte di sera, e stendesi poi verso il mattino, mettendo le acque in un vicino maggiore torrente. Ha il Ponte le facciate di prospetto diverso; cioè l’uno più maestoso, e rivolto al nascimento estivo del Sole, e l’altro opposto più largo, fortemente serrato ne’ lati, e nel giusto mezzo armato di un macigno, che a guisa di acuto frontale sporge dal capo, e ne corona superbamente la cima. La parte che guarda l’Oriente riesce all’occhio molto più vaga, non tanto per la forma regolare dell’arco assai gelosamente osservata, quanto ancora per la fermezza e simmetria dell’Ordine Rustico che in essa trovar vi saprebbero gli Architetti, e per quel certo magistrevole sprezzo di cui grandeggia e che fa belle nell’arte le opere de’ più eccellenti Pittori. [...] Ivi presso fra i macigni tacita nasce una limpidissima fonte, la quale appena passato l’arco forma un sottile velo di acqua, che striscia sopra il pendio di una rupe assai inclinata, ed una fresca aurette destando, precipita nel sopposto burrone. Diversi nautili, e varj altri insetti di mare impietriti in questo insigne luogo ritrovansi, ed un breve filo di terra giallastra assai colorata [...]. Comparisce nell’atrio della grotta a grandi lettere scolpito il nome di un nostro Dantista, il quale pensa esse questo l’archetipo su cui formò Dante gli archi al suo gran Ponte di Malebolge nell’ottavo cerchio d’Inferno: ragionevolmente potendosi conghietturare che quel divino Poeta a lungo vissuto in Verona, come di altre cose nostre fece nella divina Commedia menzione, così di questa avess’egli pure contezza; e tanto più, quanto nella Valle chiamata da noi Policella, secondo la comun tradizione, e l’assenso di parecchi Scrittor, gran parte dei quel sublime Poema compose, ritirato nella sua Villa di Gargagnago disgiunta per breve cammino da Veja”⁴¹⁴.

Associate alla complessa gestione delle acque del territorio sono anche altre problematiche economico-ambientali dibattute in seno all’Accademia: dalle necessarie bonifiche di zone paludose agli eccessivi diboscamenti di alcuni contadi, dalla carenza di bestiame alla diffusione smodata della produzione di mais, dalla crisi delle manifatture della lana al progressivo sviluppo di quelle seriche. Tali argomenti costituiscono peraltro una sorta di *fil rouge* in grado di unire, negli intenti, forme letterarie distinte tra loro come il trattato scientifico o la dissertazione da un lato e il poema didascalico dall’altro, frequentati talvolta dai medesimi autori, con un inevitabile

⁴¹² G.B. Da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, cit., vol. II., pp. 225 e 238. Diego Zannandreis non parla direttamente del Ceroni, ma dedica alcune pagine alla pittrice Maria Suppiotti, vicentina (nata nel 1730), che contrasse matrimonio con un certo Ceroni “perito capo mastro muratore” (di cui però non si legge il nome a causa di una lacuna nel manoscritto). Cfr. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, cit., p. 455 e anche E. M. Guzzo, *Documenti per la storia dell’arte a Verona in epoca barocca*, cit., pp. 255-256.

⁴¹³ Nonostante l’incisore si firmi semplicemente col cognome, è indubbio si tratti di Cristoforo non solo per questioni stilistiche, ma anzitutto per evidenti motivi anagrafici, essendo il secondo nato nel 1766. Il Dall’Acqua aveva già iniziato a collaborare con le tipografie veronesi dei Moroni e Carattoni, ma il suo nome potrebbe collegarsi, in questo specifico caso, a una conoscenza diretta di Maria Suppiotti moglie del Ceroni e pittrice berica.

⁴¹⁴ Z. Betti, *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale nei monti veronesi*, cit., pp. 4-7.

‘travaso’ finale di riflessioni e illustrazioni. Tralasciando per ora quest’ultimo genere (cui sarà dedicato un apposito paragrafo), vengono di seguito presi in considerazione alcuni saggi brevi rappresentativi dell’operato accademico.

Zaccaria Betti, distintosi già per *Del baco da seta* (A. Andreoni, 1756) e futuro segretario perpetuo dell’istituzione, prima ancora di ‘militare’ in maniera costante entro le fila dell’Accademia di Agricoltura, dimostrò di saper affrontare con serietà e spirito d’osservazione alcune questioni di carattere entomologico. Ci si riferisce alla *Memoria intorno la ruca de’ meli*, dedicato al conte Gregorio Casali, letterato e scienziato bolognese, membro di svariati sodalizi intellettuali (anche arcadici)⁴¹⁵. Il breve libello (sedici pagine totali e tre carte a fine testo) si propone di indagare il sistema più efficace per tutelare le piante di melo dall’aggressione di un particolare tipo di insetto, la cosiddetta “*Cydia pomonella*” o carpocapsa, che il veronese chiama più comunemente “ruca de’ meli”. Dopo aver passato in rassegna le caratteristiche del parassita e dei diversi espedienti adottati in passato per limitarne i danni, quale metodo profilattico il Betti suggerisce di attendere inizio giugno – quando cioè gli insetti sono ancora allo stato di bozzoli – per potare rami e ramoscelli in cui si annidano, visibili ad occhio nudo⁴¹⁶. Sul restante tronco consiglia al contrario procedere con un “forte strofinacciolo [...]”. Così tutta, o per la maggior parte verrà meno la razza perversa, e nel vegnente anno pochissime di loro apparendone a Maggio, si seguirà, se sia d’uopo, in tale maniera a perseguirle fino ad una total distruzione”⁴¹⁷. L’operetta dovette avere un certo seguito nel settore tanto che nel 1763 è inserita nella miscellanea intitolata *L’Agricoltore sperimentato, ovvero regole generali sopra l’agricoltura* (Venezia, G. Dorigoni, 1763). Ciò che colpisce della pubblicazione veronese è però soprattutto la presenza di tavole illustrative, congedate dalla collaudata coppia Lorenzi-Cunego. A loro spetta anche la redazione del frontespizio con putto munito d’ali di farfalla e recante un vassoio di fiori (**fig. 815**) che il Moroni avrà modo di sfruttare anche in svariate altre occasioni⁴¹⁸. Non si

⁴¹⁵ Sul *curriculum* del Casali (1721-1802) che tra i vari opuscoli pubblicati aveva dedicato anche una *Dissertazione sopra una pietra di nuovo genere* (Bologna, T. Colli, 1747) a Scipione Maffei, si veda R. Negri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 21, 1978, *ad vocem*, pp. 114-116

⁴¹⁶ Z. Betti, *Memorie intorno la ruca de’ meli*, Verona, M. Moroni, 1760, pp. XIV-XV: “[...] Io prendo animo per esporvi quanto pensi sopra di ciò, ed il felicissimo esito che hanno sortito le mie conghietture alla prova mostrano chiaramente, come non mai la vera sperienza dalla vera ragione discorda. Osservossi per tanto, che al cominciare del Maggio nascono i nostri animalletti davoratori, e che alla fine incrisalidano per poi sbuciarne Farfalle alla metà del Giugno vegnente. Da questa sicura notizia noi siamo stati avvisati del tempo in che si può pensare a difendersi, e mentre nello stato di Ruca sarebbe impossibile, per la lor disunione e molteplicità, e nello stato di Farfalla per il loro volo, e per il dubbio che già avessero prolificato le madri, restavi quello di Crisalide, in cui essendo assonnate, e di un torpidissimo ozio nei proprj lacci ravvolte, non ponno sfuggire l’impeto delle nostre vendette. Né solo abbiamo scoperto noi il tempo per tentare l’assalto, ma ce ne viene suggerito anche il modo, sapendo che queste Ruche in molte si uniscono per ordire le loro candide bucce, e che rado, o non mai sparse, ed a picciole schiere, ma unitamente, ed in famiglia si adunano. Chi non vede da ciò la facilità dello scoprirle e distruggerle, se que’ bianchissimi stami al primo affacciarsi del guardo appalesansi, e uniti così più agevolmente si assemblano? Al principio di Giugno però (se freddo o caldo straniero non ritardi o acceleri la vita di quest’insetti) cioè quando veggonsi biancheggiare, e qua e là mostrarsi le case delle Ninfe, ascenda gli alberi saccheggianti un potatore robusto, e spogliandoli di que’ ramoscelli, ov’esse in maggior copia annidarono, e se l’uopo il volesse, delle braccia ancora più forti, insegua il suo nemico rinchiuso per farlo poi tostamente crepitare fra le fiamme”.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. XV.

⁴¹⁸ Si cita, a titolo d’esempio, un’altra opera del Betti: *Pensieri tratti dalla storia naturale a difesa dell’uomo. Contro i dubbj della falsa filosofia, con le necessarie notizie intorno ad alcuni animali citati nell’Opera*, Verona,

sottrae a un suggestivo contributo visivo nemmeno l'iniziale calcografica a tema (i rami di melo avvolti dal bozzolo; **fig. 816**), mentre il vero e proprio nerbo didattico è costituito dalle tre tavole conclusive, dotate anche di sintetiche didascalie (**figg. 817-819**).

Al Betti va ascritta anche la dissertazione *Della moltiplicazione de' buoi nel territorio veronese* (eredi Moroni, 1771), vincitrice del primo concorso indetto dall'Accademia al fine di ottimizzare la gestione dei suoli adibiti a pascolo; il che, beninteso, s'intrecciava alla questione della corretta amministrazione delle acque⁴¹⁹. I contenuti non sono qui accompagnati da carte esplicative e l'unico abbellimento calcografico sembra essere il rame del frontespizio, firmato dai fratelli Lorenzi; esso raffigura un leone alato con corno dogale che regge tra le zampe due stemmi: quello della città di Verona e quello dell'Accademia medesima (**fig. 820**). In quest'ultimo una serie di attrezzi agricoli (zappa, falce, pale) è racchiusa dal motto ciceroniano "*Subsidia belli, ornamenta pacis*", desunto dalle orazioni del *De lege agraria*. Chiude il fascicolo un altro emblema istituzionale, inciso due anni prima da Girolamo Carattoni ove si scorge la personificazione dell'Accademia, la quale – mutuando le parole di Tibullo (Elegie, II, 6, v. 21) – "*alit agricolas*", alimenta cioè i contadini (**fig. 821**). Una sua variante viene utilizzata l'anno successivo in *Della moltiplicazione delle legne [...] con l'arte di fare il carbone* di Giovanni Verardo Zeviani (eredi Moroni, 1772)⁴²⁰; qui la cornice ovale risulta più elaborata e quello che prima sembrava un cippo, a sinistra, diventa ora un plinto su cui poggia una colonna. Più dettagliata appare inoltre la descrizione del pannello delle vesti e anche la firma dell'intagliatore viene completata con il toponimo *Ver[onae]*. Invariate rimangono invece l'iscrizione e la datazione (CIDI CCCLXI) (**fig. 822**). Frontespizio laurenziano e vignetta carattoniana (soprattutto nella seconda versione) contraddistinguono numerosi altri testi licenziati entro il circuito accademico, come ad esempio *Su la corrente malattia de' gelsi e Dei modi di riattare le strade* di Michelangelo Loccatelli (eredi Moroni, rispettivamente 1773 e 1777) e *Della utilità delle pecore* di Alessandro Dal Toso (eredi Moroni, 1789). Tale filone letterario, legato alla risoluzione di problematiche botaniche, zoologiche e perfino (seppur in minor misura) sociali e infrastrutturali, meriterebbe un elenco più lungo, in questa sede semplificato per esigenze di spazio e ridotte possibilità di approfondimento dei contenuti. Si citano comunque A. Meschini, *Della stagione di potare i gelsi*, eredi Moroni, 1774; L. Torri,

eredi Moroni, 1772. Il piccolo volume è a metà tra un saggio di filosofia e uno di storia naturale e mira a dimostrare la superiorità dell'uomo su tutte le altre bestie. A tal fine l'autore inserisce una sezione dedicata alle "Notizie intorno ad alcuni animali raccolte dalle Opere del Sig. Buffon" (*ivi*, pp. 137-202). Il testo presenta vignetta frontespiziale e iniziale calcografica già utilizzate dal Moroni nel '60 (cfr. **figg. 815-816**); non si esclude del resto che la proprietà dei rami fosse dell'autore che poté dunque disporne in via esclusiva a suo piacimento.

⁴¹⁹ Z. Betti, *Della moltiplicazione de' buoi nel territorio veronese*, cit., pp. 5-6: "Quante sorgenti non restano oziose ed intentate ne' nostri colli? Quante acque al piano o per invidia, o per ingordigia del mal vicino non precipitano entro ad un fosso, quando rallegrar potrebbero ancora molti terreni? Quali ostacoli non frappono all'industrioso l'eterna insidia del Foro, i troppo estesi e violenti diritti di qualche mulino, che rende annegate le centinaia di campi da cui avrebboni i miglior fieni, ed il non lieve disturbo dell'Investite? Questi mali sarebbero per mio avviso da togliersi dalla radice, onde innamorati i possessori del guadagno, cercassero ogni via per moltiplicare i prati d'irrigazione; e moltiplicando i fieni, venisse per conseguenza ad abbondare il cibo de' Bovi".

⁴²⁰ Il testo, approvato "dalla Publica Accademia di Agricoltura", risulta inoltre corredato della stessa vignetta frontespiziale utilizzata per *Della moltiplicazione de' buoi* (cfr. **fig. 820**).

Osservazioni [...] sopra l'acqua bozzola o sia frusa considerata da molti venefica alle piante, eredi Carattoni, 1782; E. Guarnieri, *Dell'impiegar la gente*, eredi Moroni, 1784 (**fig. 823**)⁴²¹; G. Bonelli, *Memoria intorno all'olio di ricino volgare* (eredi Moroni, 1785) (**fig. 824**); A. dal Toso, *Lettera sopra la coltura delle risaje*, eredi Moroni, 1786; J. Hellot, *L'arte della tintura delle lane e de' drappi di lana [...] traduzione dal francese*, eredi Moroni, 1791 (**fig. 825**); P. Ponzilacqua, *Della maniera di fare il nitro*, eredi Moroni, 1792; G. Tommaselli, *Dialoghi tre sopra l'arte di fare il nitro e Saggio d'una memoria sulla conservazione de' bozzoli da seta*, eredi Moroni, 1792; B. Dal Bene, *Dei provvedimenti al difetto ed all'eccesso de' boschi*, D. Ramanzini, 1793; L. Torri, *Considerazioni sopra i mezzi conducenti alla prosperità delle arti e del commercio*, eredi Carattoni, 1793; P. Moro, *Della malattia de' gelsi volgarmente detta male del falchetto*, s.n.t., 1794; B. Dal Bene, *Dei lavori al suolo degli ulivi*, B. Giuliani, 1795; G. V. Zeviani, *Il riso ed il giavone*, D. Ramanzini, 1796; M. Barbieri, *Storico-cliniche considerazioni sopra il corrente epidemico male ne' buoi*, D. Ramanzini, 1796; G. B. Gazola, *Sopra la facile produzione del nitro*, eredi Moroni, 1797; G. Gregis, *Su lo spaccio delle sete veronesi*, D. Ramanzini, 1797.

Da un punto di vista calcografico curiosa e problematica risulta l'edizione moroniana de *L'arte della tintura delle lane e de' drappi di lana* di Jean Hellot (1791), traduzione a cura del veronese Andrea Erbisti del testo francese *L'art de la teinture des laines, et des étoffes de laine* uscito nel 1750 per i torchi della vedova Pissot. Il modesto libretto in ottavo aggiunge all'originale dell'accademico parigino un'appendice con alcune istruzioni su “*come si proceda per preparare la tina di guado con la cenere per tingere*” scritte da Pietro Arduini (pp. 139-315). Nell'esemplare atesino l'attenzione si sofferma soprattutto sulla piccola vignetta frontespiziale che visualizza, in maniera sintetica, l'origine naturale (minerale e vegetale) dei cinque colori primitivi, ovvero “il blu, il rosso, il giallo, il color falbo o di scorza o radice, ed il nero”⁴²². Tale aspetto costituisce invero solo una piccola parte della trattato che verte quasi interamente sulla fase della tintura; il rame sembra dunque assumere un ruolo didascalico e preliminare al contempo. In basso a destra compare la firma: P. G. Zancon (**fig. 825**). Benché il cognome richiami in prima battuta l'incisore Gaetano (1770-1817 ca.), bassanese attivo anche a Verona (oltre che a Venezia, Padova e Bressanone), l'attribuzione non è né immediata, né sicura. Il linguaggio incisivo utilizzato – ad acquaforte con finiture a bulino – appare diverso dal classico stile “a contorni” che più frequentemente si associa all'intagliatore vicentino e che contraddistingue ad esempio anche la *Raccolta di n. 60 stampe delle più celebri pitture di Verona*, congedata nel 1807 a latere rispetto alla *Scuola veronese di pittura* del Dalla Rosa,

⁴²¹ Il frontespizio, inciso dal Valesi su disegno di Agostino Gerli (Milano, 1744-1821) raffigura i profili dell'autore, Paolo Emilio Guarnieri, e del dedicatario, Francesco Grisellini, uniti da “*Amicitia numquam intempestiva*”, come recita l'iscrizione in esergo. Il Gerli fu pittore, architetto e incisore eclettico, non restio a personali contributi in ambito scientifico, assieme ai fratelli Giuseppe e Carlo Giuseppe (si veda, a titolo d'esempio, l'allestimento di una macchina aerostatica *fac-simile* a quella progettata dai fratelli Montgolfier in Francia nell'83). Lo stile del rame è decisamente già neoclassico, per la pulizia della linea (che rifugge pittorici chiaroscuri) e per il costante richiamo a motivi desunti dall'antico, dalla cornice con fantasia elicoidale ai cammei con busti imperiali che ne interrompono la continuità. Per un profilo più articolato del Gerli (qui ‘storpiato’ in “Gergli”) si veda D. Melani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol., 53, 2000, *ad vocem*, pp. 436-438.

⁴²² J. Hellot, *L'arte della tintura delle lane e de' drappi di lana*, cit., p. 26.

progetto editoriale – rimasto irrealizzato – a cui avrebbe dovuto fare da “*pendant*” visivo⁴²³. È anche vero tuttavia che Zancon, formatosi presso la Calcografia dei Remondini, dimostra all’interno del suo *curriculum* professionale un’ampia padronanza tecnica, in grado di spaziare dal bulino all’acquatinta passando per il punteggiato, l’acquaforte e il granito. Nel ’91 egli stava muovendo ancora i primi passi entro il perimetro dei soggetti remondiniani: per lo più immagini di santi, riproduzioni di opere famose e scorci paesaggistici⁴²⁴. Qualche punto di tangenza si potrebbe a tal proposito riscontrare con alcune vedute disegnate da Pietro Marchioretto (1761-1828), pittore con cui Gaetano collaborò a partire dal 1796 circa⁴²⁵. Beninteso, il piccolo rame moroniano si mostra più approssimativo nel *ductus* e più semplificato nei dettagli di vegetazione; ciò potrebbe essere ascritto all’assenza di un ideatore professionista, alla giovane età dell’esecutore o alle dimensioni ridotte della stessa superficie calcografica. Vi è però un altro dettaglio che complica la questione insinuando il dubbio di paternità: la doppia sigla di firma (“P. G. Zancon”). Nella copiosa produzione dello Zancon poche sono le varianti con cui sottoscrive i propri lavori e questa dicitura particolare non sembra mai comparire (mentre si alternano al contrario “G. Zancon”, “C. Zancon”, “Gae. Zancon”, “Gaet. Zancon”, “Gaj. Zancon” o, per esteso, “Gaetano Zancon”⁴²⁶). Ad agevolare il confronto con buona parte delle opere da lui realizzate sono stati gli studi monografici – comprensivi di catalogo – di Antonia

⁴²³ Si veda S. Dalla Rosa, *Scuola veronese di pittura: ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati disegnate, ed incise da Gaetano Zancon e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de’ rispettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa professor di pittura, accademico clementino, direttore della pubblica Accademia di pittura, e scoltura in Verona. Volume primo, 1806*, a cura di G. Marini, G. Peretti, I. Turri, Verona, 2011.

⁴²⁴ Per un più esaustivo ragionamento sullo stile dello Zancon e il suo evolversi negli anni si veda F. Cerantola, *Le incisioni di Gaetano Zancon al Museo civico di Bassano del Grappa*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. M. A. Chiari, a.a., 2001-2002.

⁴²⁵ La lista delle stampe comprende: la *Veduta dal Monte Cogogar a Pagnan*, la *Veduta di Roncegno villaggio in Valsugana*, la *Veduta di rupe vicino al Mazo di Val Sugana*, la *Veduta dell’eremitaggio di S. Cosmo a Pagnan territorio di Asolo*, la *Veduta nella villa di Fonte territorio asolano*, la *Veduta di Belvedere e Porta di Bassano*, il *Ponte Salarzo sul Tevere fuori di Roma*, l’*Antico Ponte [...] di Gajo Cesare Augusto a Vicovaro nella Sabina*, il *Sepolcro antico nelle vicinanze di Siracusa in Sicilia*, la *Veduta di Castro presso il Lago d’Iseo*, la *Veduta di Fontaniva nel Vicentino sul fiume Brenta ove successe battaglia fra le Armate Austriache e Francesi nell’anno 1796*. La cifra stilistica del Marchioretto si basa su alcuni elementi compositivi quasi sempre presenti: un albero in primo piano, una rocca, una chiesetta sul colle, monti e colli sul fondo e, talvolta, minuscole figurine umane. Su Marchioretto si veda il recente contributo di P. Conte, *Pietro Marchioretto (1761-1828): un paesaggista tra Veneto e Tirolo*, Lamon (BL), 2007; si veda anche I. Turri, *Gaetano Zancon, incisore (1770-1817 circa)*, in S. Dalla Rosa, *Scuola veronese di pittura*, cit., pp. 315-327, con particolare attenzione alle pp. 319-320. Si vedano A. C. Gadotti, *Gaetano Zancon. Incisore bassanese (1770-1817 ca.)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Istituto di Storia dell’Arte, rel. C. Semenzato, a.a. 1976-77, pp. 32-39; F. Cerantola, *Le incisioni di Gaetano Zancon al Museo civico di Bassano del Grappa*, cit., pp. 62-66, nn. 23-26. La collaborazione tra Zancon e Marchioretto si ancora al ’96 per via di un foglio volante a stampa – datato 28 febbraio 1796 – con il quale i due annunciavano l’imminente pubblicazione di dodici paesaggi, augurandosi di raccogliere adesioni sufficienti per pubblicare l’opera. Tra i vari punti ove poter associarsi, oltre all’officina del medesimo Zancon (allora di stanza a Padova) e alla bottega veneziana del concittadino Teodoro Viero, vanno annoverati i negozi dei parenti – non meglio specificati – Angelo e Niccolò Zancon, site rispettivamente a Bassano e a Verona. La presenza nella città scaligera di un’attività libraria di proprietà Zancon getta luce sulle possibili dinamiche del suo trasferimento in riva all’Adige, ancorabile attorno al 1805, in concomitanza con la chiamata di Saverio Dalla Rosa e un biennio innanzi la pubblicazione della sopra menzionata *Raccolta*.

⁴²⁶ Il recupero dell’atto di battesimo Gadotti ha dimostrato come Zancon fosse stato registrato all’anagrafe con il solo nome di Gaetano, nascendo peraltro non nel 1771 – come molti repertori fino allora sostenevano – ma nel 1770. Si veda A. C. Gadotti, *Gaetano Zancon. Incisore bassanese (1770-1817 ca.)*, cit., pp. 6-17.

Chiara Gadotti e di Fabio Cerantola, nessuno dei quali cita peraltro la vignetta in analisi⁴²⁷. Non si dimentichi che la famiglia Zancon vantava anche un altro incisore, Pietro (1772-1807), fratello di Gaetano, meno noto e meno studiato. Formatosi nello stesso *milieu*, egli lavorò a Venezia per gli editori Zatta, Giacomo *in primis*, stringendo rapporti professionali anche con pittori del calibro di Pietro Antonio Novelli⁴²⁸; considerata la vicinanza di date e di attività, che la sigla possa riferirsi a quest'ultimo (ammettendo però un secondo nome, ad oggi sconosciuto) non è da escludersi a priori, come non andrebbe forse respinta l'ipotesi di una collaborazione a quattro mani, anche se risulta quantomeno improbabile, considerato il carattere modesto dell'iniziativa editoriale. Solo il Comanducci cita invece un terzo Zancon intagliatore veronese, Guglielmo, morto nel 1824, autore di ritratti, soggetti di genere e paesaggi di cui la scrivente non ha però rintracciato ad oggi alcuna testimonianza calcografica⁴²⁹. Anche per questi motivi l'identità dell'esecutore della matrice rimane tuttora aperta; nel caso si trattasse di Gaetano, l'occorrenza moroniana costituirebbe peraltro la prima testimonianza di un contatto veronese da parte del vicentino, ben quindici anni prima del suo trasferimento in riva all'Adige, ove riuscirà a ritagliarsi un ruolo di primo piano grazie ai citati rapporti con Saverio Dalla Rosa e con Bartolomeo Giuliani (che nel 1809 lo coinvolgerà per alcune tavole dell'*Ittiolitologia*)⁴³⁰.

Meritano maggiori considerazioni i due volumi in quarto de *Il setificio ovvero memorie dodici di Francesco Grisellini [...] sopra i diversi rami georgici, e d'industria che lo costituiscono* (eredi Moroni, 1783) non solo per l'autorità dello scrittore – quel Grisellini poligrafo veneziano già promotore del “Giornale d'Italia”, in costante contatto con le Accademie terrafermane⁴³¹ – ma anche per la cospicua presenza di tavole calcografiche poste a illustrare, passo dopo passo, le modalità di coltivazione dei gelsi e le successive fasi di produzione serica. L'opera è da leggersi in particolare quale organica risposta al quesito (avvallato da un vero e proprio bando) indetto dall'Accademia nell'82, ovvero: “Come e con quai modi si possa

⁴²⁷ A. C. Gadotti, *Gaetano Zancon. Incisore bassanese (1770-1817 ca.)*, cit. e F. Cerantola, *Le incisioni di Gaetano Zancon al Museo civico di Bassano del Grappa*, cit.

⁴²⁸ B. Gamba, *Catalogo degli artisti bassanesi viventi*, Bassano, 1807, pp. 13-14: “Mancò di vita in quest'anno Pietro Zancon [...], uomo pure di molto ingegno, e nell'intaglio in rame a granito franco, morbido, e di una pastosità sua propria. Ne sono esempio le sue belle copie delle *Morti del Generale Montgomery*, e del *Generale Warren*, invenz. di J. Trombull; e così pure il *Crocefisso*, invenz. di Schef. La morte precoce di quest'artista ricorda alla gioventù, che sia avara del tempo, che ne faccia buon uso, e ch'ella è essenzial cosa l'aggiugnere all'ingegno e ai talenti la saviezza e i costumi, onde ottenere dall'arte una solida felicità”. Arrigoni e Bertarelli aggiungono al catalogo anche una stampa con *La nazione francese coronata dalla Vittoria* (ideata dal napoletano Gioachino Mario Olivieri); cfr. P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco. Catalogo descrittivo*, Milano, 1932, p. 132, n. 1769. Annotazioni su Pietro Zancon si hanno anche in G. Marini in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 260-261, cat. 62.

⁴²⁹ A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori. Terza edizione completamente rifatta e ampliata da Luigi Pelandi e Luigi Servolini*, 4 voll., Milano, 1962, vol. IV, p. 2084.

⁴³⁰ Considerando il fatto che a Verona la sua attività si concentra dopo il 1806 (e sospendendo il giudizio sul frontespizio de *L'arte della tintura delle lane* del '91) si è dunque deciso di non inserire Zancon nell'appendice bibliografica che chiude la tesi.

⁴³¹ Sul Grisellini, nativo di Venezia ma originario di Milano, si veda P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 59, 2002, *ad vocem*, pp. 691-696 (e precedente bibliografia); a proposito del “Giornale”, stampato dai torchi del Milocco dal '64 al '76 si veda M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 119-225 (e precedente bibliografia).

procurare un maggior esito e un più grande consumo alla nostra seta”⁴³². La rosa degli interessi del Grisellini era molto vasta tanto che lo stesso si era cimentato nella redazione di *pièces* teatrali (cfr. *Il marito dissolto*, *I liberi muratori*, *Socrate filosofo sapientissimo*, *La schiava del serraglio dell'Agà de' giannizzeri in Costantinopoli*, *Reginella o La virtuosa in musica*, tutte ancorabili al sesto decennio) e nella compilazione di una biografia sarpiiana (le *Memorie anedote spettanti alla vita ed agli studj del sommo filosofo e giureconsulto f. Paolo Servita*, Losana [ma Venezia, P. Bassaglia, poi M. Festo], G. Nestenus, 1760; cfr. **fig. 734/a**⁴³³). Ma senza dubbio il settore in cui il suo nome ebbe un reale e non circostanziato riconoscimento fu quello scientifico, consacrato con il più volte menzionato “Giornale d'Italia spettante alla Scienza Naturale e principalmente all'Agricoltura, alle Arti ed al Commercio” (Venezia, B. Milocco), patrocinato dai Cinque Savi alla mercanzia. Esso non solo funse da tramite “tra la classe politica veneziana e il ceto di studiosi, di tecnici, di nobili di terraferma illuminati ed attivi che furono l'anima degli studi e delle esperienze agrarie del Settecento veneto”⁴³⁴ ma operò per oltre un decennio quale indispensabile cassa di risonanza sugli aggiornamenti nazionali e internazionali di ambito agrario in un periodo – gli anni '60 e '70 del secolo – in cui il fervore teorico sembrava davvero promettere risultati concreti⁴³⁵. La ridotta applicazione pratica delle memorie ivi pubblicate nulla toglie all'utilità del progetto in sé ma conferma piuttosto, ancora una volta, la dissimulata e radicata riluttanza da parte della Repubblica marciana ad aprirsi verso moderne posizioni di “dispotismo illuminato”; il che genererà nel corso degli anni una diaspora degli intellettuali veneti, attratti *extra moenia* da più promettenti occasioni⁴³⁶.

Tornando al testo dell'83, esso si presenta come una raccolta di considerazioni sul tema serico, problematica che il Grisellini aveva da tempo a cuore anche per ragioni familiari: il padre Marco era infatti tessitore e tintore di sete, mentre la madre apparteneva al ceppo milanese dei

⁴³² G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., p. 194.

⁴³³ P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date*, cit., p. 149, n. 395.

⁴³⁴ G. Torcellan, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, 1969, pp. 235-262, p. 245.

⁴³⁵ Come dimostrano i titoli poc'anzi discussi – relativi alla sola compagine veronese – molti erano gli aspetti che si mirava a migliorare dall'interno: la bonifica delle valli, l'aumento del bestiame, la riduzione delle manimorte, il dissodamento, la prevenzione di malattie delle piante, la libertà circolazione dei grani, l'ammodernamento delle vie di comunicazione, la qualità della vita dei contadini, l'utilizzo di nuovi ritrovati quali concimi e nuove strumentazioni tecnologiche ...; tali problematiche si riflettevano nel “Giornale” del Grisellini, il quale contribuiva così a ratificare – almeno formalmente – il potenziamento della rete delle accademie venete. Un interessante – seppur datato – *excursus* storico si ha in G. Zalin, *L'economia veronese in età napoleonica. Forze di lavoro, dinamica fondiaria e attività agricolo-commerciali*, Milano, 1973, con particolare attenzione alle pp. 21-64.

⁴³⁶ Paolo Preto sottolinea come “alle decine di [...] agronomi, tecnici, professori, intellettuali, che nelle accademie agrarie, nelle università, nei giornali, nei circoli massonici, nelle professioni burocratiche, nel commercio e nelle intraprese industriali, hanno recepito i “lumi” nella forma “moderata”, realistica, pratica, tipica del mondo veneto, la sclerosi e chiusura dello stato aristocratico non offrono né la speranza di regnare né quella di operare come tecnici di uno stato avviato alle riforme”. Cfr. P. Preto, *L'illuminismo veneto in Storia della cultura veneta*, 5.I *Il Settecento*, cit., pp. 1-45, p. 44. Si pensi al caso dei veronesi Arduino (che peraltro diresse per alcuni anni il “Giornale d'Italia” in assenza del Grisellini) o al Cagnoli, espatriato in Francia. Non è un caso che lo stesso Grisellini decida nel '74 di allontanarsi dalla laguna alla volta dell'Austria di Maria Teresa, Giuseppe II e von Kaunitz; lo scrittore sperava qui di poter essere associato al governo, attuando finalmente alcune proposte di riforma già diffuse nel “Giornale”. Tuttavia, nemmeno la prestigiosa e ben retribuita carica di segretario della nascente Società Patriottica di Milano (assegnatagli nel '76) ebbe gli effetti sperati, dal momento che il decollo della Società venne boicottato da numerosi intellettuali (tra cui, ad esempio, Pietro Verri). Nel 1780 Grisellini fu perciò costretto alle dimissioni.

Sperafigo, arricchitosi tramite il commercio di questo tessuto⁴³⁷. La scelta di stampare a Verona (anziché a Venezia o a Milano ove si era trasferito dal '74) è da collegarsi verosimilmente all'importanza che tale specifico settore produttivo rivendicava nella città scaligera: la credibilità di un testo sul ciclo di piantagione dei gelsi (dalla preparazione della semente alla coltura e alla gestione del vivaio), sull'allevamento dei bachi e sulla lavorazione della seta sarebbe stata di certo maggiore qualora il volume fosse stampato da un centro tipografico riconosciuto anche quale importante polo manifatturiero. Del resto, il trattato non si offriva al lettore come una semplice disquisizione teorica, ma come pratico contributo per un'auspicabile svolta economica. L'attività, esercitata negli agri atesini sin dalla fine del Cinquecento, aveva registrato a partire dal primo ventennio del Settecento una veloce espansione tanto da essere considerata dagli stessi contemporanei "il più importante articolo di questa Provincia ed uno dei prodotti più copiosi che retira denaro dall'estero" nonché "la base principale della ricchezza"⁴³⁸. Tale ascesa andava in un certo senso a compensare l'inesorabile contrazione che dalla seconda metà del secolo stava viceversa investendo l'industria laniera, altra branca imprenditoriale in cui la città scaligera era andata gloriosamente distinguendosi sin dal basso medioevo⁴³⁹. Beninteso, ad essere esportata era soprattutto la seta grezza (al massimo filata e tinta) su cui più alti erano i guadagni, mentre la manifattura ad essa collegata – maggiormente colpita dai dazi d'uscita – rappresentò per tutto il Seicento solo un decimo dell'importo totale⁴⁴⁰. L'andamento del mercato iniziò tuttavia a mostrarsi altalenante dalla fine del XVII secolo quando una persistente epidemia del baco da seta (unita ai danni della guerra di successione spagnola) determinò giocoforza un calo di produzione, riassetatasi però su ottimi livelli appena qualche anno più tardi. Per ovviare alle alte tasse imposte dal fisco veneto e alle conseguenti situazioni di contrabbando, già dal 1723 coltivatori, artigiani e mercanti locali si adoperarono per costruire una "società" che gestisse in appalto

⁴³⁷ Si veda P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 691. Tra i precedenti sull'argomento si citano la *Istruzione per la coltura de' mori bianchi secondo il metodo de' veronesi* (Venezia, B. Milocco, 1768) e *Del debito che hanno i parrochi della campagna di educare ed istruire i contadini nelle migliori regole dell'agricoltura, ed in qualunque ramo dell'economia rurale* (Venezia, A. Graziosi, 1773).

⁴³⁸ A. Zalin, *L'economia veronese in età napoleonica*, cit., p. 41. Le due citazioni sono riprese rispettivamente dall'Archivio dell'Accademia di Agricoltura di Verona (da qui AAVr) *Sezione Manoscritti*, B. IV.5, *Ignazio Corrà*, f. 8 e ASVe, *Collegio V, Secreta, Relazione Gio. Alvise Mocenigo* (1787), b. 50, f. 3. Secondo lo storico l'esportazione del prodotto arrivava ad ammontare anche sei milioni di lire venete. Sulle origini dell'attività si vedano C. Cipolla, *Gli incunaboli dell'Arte della seta in Verona. Secc. VIII-XIV*, Venezia, 1866 e G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 145-176. Per uno sguardo più ampio si veda W. Panciera, *L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro*, in *Storia di Venezia*, cit., vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, pp. 479-553, con particolare attenzione alle pp. 523-529. Sulla produzione serica a livello nazionale tra il XVIII e XIX secolo cfr. L. Cafagna, *The Industrial Revolution in Italy. 1830-1914*, in C. M. Cipolla (a cura di), *The Fontana Economic History of Europe*, London-Glasgow, 1971, pp. 5-13 e id., *Dualismo e sviluppi nella storia d'Italia*, Venezia, 1989, pp. 281-288.

⁴³⁹ Una ricostruzione storica si ha in A. Zalin, *L'economia veronese in età napoleonica*, cit., pp. 35-41.

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 41-44. G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., pp. 149-151. T. Fanfani, *Ombre e luci nelle campagne veronesi del Settecento*, in G. Borelli (a cura di), *Uomini e civiltà agraria in territorio veronese dall'alto medioevo al sec. XX*, Verona, 1982, pp. 399-464. La fase della tessitura era peraltro osteggiata dalla politica della Dominante che riservava quasi esclusivamente ai propri artigiani questo momento della produzione; va detto anche che la particolare seta prodotta a Verona meno si prestava a lavorazioni pregiate essendo di tipo più grosso (e, di conseguenza, più resistente). Si veda in merito A.M. Girelli, *Il setificio veronese nel '700*, Milano, 1969, pp. 2-4; ead., *La vittoria del bozzolo: la seta a Verona tra Sette e Ottocento*, in G. L. Fontana (a cura di), *Le vie dell'industrializzazione europea. Sistemi a confronto*, Bologna, 1997, pp. 683-720, con attenzione alle pp. 697-710.

l'imposta d'uscita⁴⁴¹. I risultati non tardarono ad arrivare e lo smercio del materiale grezzo (anche verso la Francia, la Germania e la Polonia, sfruttando rispettivamente gli scali di Lione, Amsterdam e Bolzano) riprese in maniera sostenuta fino almeno alla metà del settimo decennio del Settecento⁴⁴², quando l'affermarsi di nuovi poli "industriali" più organizzati e tecnologici finirà con lo spegnere lentamente tale ramo dell'economia scaligera. Quasi "*in extremis*", tra il 1780 e il 1782 Venezia si era infine decisa ad abbassare il gettito imposto per l'"uscita e transito" delle sete tinte, liberalizzando al contempo l'esportazione del grezzo.

Le *Memorie* del Grisellini s'inseriscono dunque in questo specifico *background*, al fine di rinvigorire un ramo produttivo molto importante che rischiava altrimenti di soccombere a un certo immobilismo metodologico, prima ancora che all'avanzata di potenziali "*competitors*" internazionali. I torchi scaligeri si erano già distinti per il poema *Del baco da seta* di Zaccaria Betti (si veda il paragrafo 3.4.2) al quale il veneziano, non a caso, dedicò il secondo tomo del suo lavoro. L'eccezionalità dell'intervento del Grisellini risiede anche nella coordinazione e nell'allestimento in prima persona delle numerose tavole illustrate che molto devono, nella struttura con titolo e riferimenti numerici, alle *planches* enciclopediche. Gran parte di esse riprende la bipartizione tematica che lo stesso Francesco aveva applicato per chiarezza didascalica nel *Dizionario delle arti e de' mestieri*, edito a Venezia dal Fenzo (18 voll., 1768-1778⁴⁴³): nel campo superiore vivaci scenette di vita quotidiana con operai e operaie al lavoro, nel campo inferiore descrizioni dettagliate sugli strumenti del mestiere (o viceversa. Cfr. **figg. 826-831, 835-842**). La buona dimestichezza con il disegno di ambito scientifico deve molto alle precedenti esperienze professionali di Francesco che, quarantenne, aveva lavorato come *peintre-graveur* al soldo delle botteghe lagunari Bassaglia e Fenzo, tanto da vedersi assegnato in quello stesso torno d'anni – 1760-1762 – l'incarico di restaurare le mappe della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale⁴⁴⁴. Non stupisce dunque di leggere in calce alle immagini dei due tomi

⁴⁴¹ G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina*, cit., 149-151.

⁴⁴² Ivi, p. 162: "La quantità di seta grezza, denunciata, che da molto tempo oscillava tra le ottanta e centomila libbre annue, sale, nel 1724, a libbre 229.665: nel 1725, a libbre 221.611: nel 1726, a libbre 241.506: nel 1727, a libbre 211.307." P. 165: "Appresso una ulteriore riduzione del Dazio di uscita, attuata l'anno 1760, le manifatture seriche aumentano ancora di volume. Infatti mentre tra il 1754 e il 1760 il suo valore si aggira ogni anno su le 895551 lire veronesi: tra il 1761 e il 1766 sale a lire 100117125". Si vedano anche G. Gregis, *Su lo spaccio delle sete veronesi. Memoria coronata dalla locale Accademia il 30 Dicembre 1782*, Verona, D. Ramanzini, 1797; P. Zamboni, *Monografia del setificio veronese*, Verona, 1885; A.M. Girelli, *Il setificio veronese nel '700*, cit., A. Zalin, *L'economia veronese in età napoleonica*, cit., con particolare attenzione alle pp. 43-44.

⁴⁴³ Grisellini cura i primi cinque volumi, usciti tra il 1768 e il 1769, mentre i successivi saranno compilati da Marco Fassadoni. In particolare il secondo volume tratta del Baco da seta (cfr. *Dizionario delle arti e de' mestieri*, cit., vol. II, pp. 14-62). Nel 1768 dava inoltre alle stampe l'*Istruzione [...] per la coltura de' mori bianchi secondo il metodo de' veronesi, tratta dal Giornale d'Italia d'agricoltura, [...]*, Venezia, B. Milocco, 1768.

⁴⁴⁴ P. Preto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 693. Contributi calligrafici del Grisellini si trovano anche in altri testi, tra cui citiamo la *Geografica descrizione dei paesi che fin d'ora sono il teatro della guerra presente fra sua Maestà l'imperatrice regina d'Ungheria e di Boemia, [...] e sua maestà Prussiana*, Venezia, P. Bassaglia, 1756; *l'Aggiunta al teatro della guerra fra sua maestà la regina d'Ungheria, e sua maestà Prussiana, con la rappresentazione del piano della città di Praga*, Amsterdam [ma Venezia], P. Bassaglia, 1757; *il Secondo prospetto del teatro della guerra fra sua maestà la regina d'Ungheria e di Boemia, [...] e sua maestà Prussiana, con la rappresentazione del piano della città di Praga*, Amsterdam [ma Venezia], P. Bassaglia, 1757; *la Terza aggiunta al teatro della guerra fra sua Maestà l'imperatrice regina d'Ungheria, e di Boemia [...] e sua maestà Prussiana*, Amsterdam [ma Venezia], P. Bassaglia, 1757; *il Terzo prospetto del teatro della guerra nella Westfalia e Sassonia*

l'indicazione: "Griselini dis." o "Griselini del.". Il veneziano si avvalse tuttavia dei contributi degli abati Girolamo Ottolini e Gaspare Antonio Turbini i quali sulla questione serica già si erano spesi a livello pratico-operativo, tornandovi peraltro anche dopo il 1783⁴⁴⁵.

Pur manifestando un' "andatura" sostanzialmente moderata nei confronti dei contenuti più riformati (soprattutto di carattere filosofico) la produzione scaligera di contenuto tecnico mantenne una discreta vitalità sino all'ultimo decennio del secolo. L'invasione delle truppe napoleoniche, la rivolta anti-francese delle Pasque veronesi, il trattato di Campoformido e il relativo crollo della Serenissima contribuirono a ridefinire equilibri non solo politici, assestando duri colpi al tessuto culturale. La morte del Lorgna nel '96 lasciò inoltre priva la Società Italiana del suo presidente, fondatore e più convinto animatore; come non bastasse, il neo-eletto sostituto – l'astronomo Antonio Cagnoli, già segretario dell'Accademia di Agricoltura e uomo-simbolo di un sapere scientifico riconosciuto a livello internazionale – venne trasferito a Milano, assieme alla Società, per volontà dello stesso Bonaparte⁴⁴⁶. Ciò contribuì ad indebolire le iniziative dell'ente veronese, già ampiamente ridotte rispetto al ventennio precedente anche per ragioni economiche e non più in grado di catalizzare attivamente le forze intellettuali locali. A questo si sommi la chiusura, nel 1797, del Collegio militare di Castelvechio, palestra formativa di tradizione ormai quarantennale dalla quale erano usciti numerosi fisici e matematici (spesso inclini a ideologie giacobine e massoniche). Trasferiti, eliminati, domati o anestetizzati i vecchi centri propulsori della letteratura scientifica, al limitare del secolo Verona appare così doppiamente "disarmata" e costretta ad assistere, inerte, all'epilogo storico di un'epoca e delle sue cangianti sfaccettature culturali.

bassa, Amsterdam [ma Venezia], P. Bassaglia, 1757; il *Quinto prospetto del teatro della guerra fra le potenze alleate e s. m. Prussiana. Contiene le due Prussie, la Lituania, la Pomerania, le Marche di Brandeburgo, con i paesi adiacenti*, Amsterdam [ma Venezia], P. Bassaglia, 1757; F. Grisellini, *Memorie anedote spettanti alla vita ed agli studj del sommo filosofo e giureconsulto f. Paolo Servita*, Losanna [ma Venezia], 1760.

⁴⁴⁵ In particolare Gaspare Antonio Turbini (1728-1802), architetto gesuita attivo in Lombardia tra Brescia e Mantova, si era fatto portavoce di numerose istanze agrarie. Si veda, ad esempio *L'economia per la filatura delle sete e descrizione di tutte le fabbriche ad essa appartenenti per fino all'uscita delle stoffe lavorate*, Brescia, P. Vescovi, 1778. La sua esperienza quale disegnatore lo portò peraltro in contatto con incisori molto attivi anche in area veronese, come Domenico Cagnoni (cfr. V. M. Fassini, *Dionysii Sandelli Patavini De Danielis Concinae vita et scriptis Commentarius*, Brescia, G. M. Rizzardi, 1767) e Francesco Zucchi (B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia, P. Vescovi, 1778). Dell'Ottolini, originario di Cerro, si hanno meno informazioni di carattere biografico; nondimeno si citano alcuni titoli significativi, per lo più successivi all'incontro con il Grisellini: *Nuovo fornello ad uso de' mulini da seta [...] premiato dalla Società Economica di Milano*, Milano, fratelli Pirola, s.d.; *Il digestore di Papino ridotto ad uso di cucina dell'abate Girolamo Ottolini*, Milano, G. Marelli, 1783; *Lettera intorno alla comune scarsezza de' bozzoli cagionata dalla quarta dormita nell'anno 1786*, Milano, fratelli Pirola, 1786; *Lettera sul comune deperimento de' bachi da seta nella primavera dell'anno 1787 e sull'uso di un secondo raccolto de' bozzoli in agosto*, Milano, stamperia di S. Ambrogio Maggiore, 1787 e 1788.

⁴⁴⁶ C. Farinella, *L'Accademia repubblicana. La società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, cit.; M. Girardi in 1797. *Bonaparte a Verona*, cit., pp. 248-249, cat. n. 35. Il medesimo Cagnoli fu colpito direttamente dalle dinamiche dell'occupazione francese: durante le Pasque un colpo di cannone colpì infatti l'osservatorio astronomico che aveva allestito nella propria abitazione. Tramite il corrispondente amico Delalande (scienziato ben noto nel *milieu* parigino) venne sensibilizzato anche Napoleone Bonaparte il quale si dimostrò ben disposto a risarcire parte dei danni per una somma di quattromila franchi, mai incassati dal veronese a causa del trasferimento nella capitale lombarda.

3.4.1 La via della scienza in versi: il poema didascalico

La stagione delle accademie agrarie e delle società scientifiche, consacrata a livello nazionale da un alto numero di trattati in prosa, si accompagna nel corso del Settecento a un filone editoriale alternativo e quantitativamente minore, dotato però di una precisa identità: il poema didascalico. Come s'intuisce anche solo dal nome, tale genere (d'antica tradizione) poggia su un binomio essenziale: una rigorosa struttura metrica da un lato ed esplicite finalità divulgative – unite a un ricercato diletto espositivo – dall'altro⁴⁴⁷. Inutile negare che, malgrado gli illustri predecessori (le *Opere e Giorni* di Esiodo, i *Fenomeni* di Arato, le *Georgiche* di Virgilio ...), la cultura dei lumi stava spingendo per un progressivo scollamento tra i due settori – quello poetico e quello tecnico-rurale – ritenuti troppo distanti, tant'è che in molti istituti accademici (tra cui il veronese) la composizione in versi era addirittura bandita a priori da regolamento. Le problematiche prosodiche venivano ormai considerate appannaggio esclusivo di temi amorosi, celebrativi e bucolici, o riconosciute, al massimo, nelle operazioni di traduzione da testi lirici greci, latini o inglesi e francesi⁴⁴⁸. La questione fu in realtà oggetto di uno specifico dibattito, che vide affacciarsi – già nel primo Settecento – svariati intellettuali: da Ludovico Antonio Muratori a Giuseppe Parini, passando per Giovanni Mario Crescimbeni, Antonio Genovesi, Giuseppe Colpani, Carlo Castone della Torre di Rezzonico e Giambattista Roberti. Essi condividono la consapevolezza di un divario da colmare: quello tra l'aggiornato campo scientifico-economico e gli strumenti lirico-letterari, incapaci di adeguarsi ai nuovi contenuti e di entrare così nel circuito della comunicazione sociale⁴⁴⁹. Da questo punto di vista, la produzione didascalica rappresentava dunque una soluzione perfetta. Tra alti e bassi, essa aveva silenziosamente seguito l'evolversi delle mode letterarie durante il medioevo e il rinascimento (fino a eclissarsi quasi del tutto nel Seicento)⁴⁵⁰ per registrare, proprio nel XVIII secolo,

⁴⁴⁷ Diversamente dalle dissertazioni in prosa, cui si richiedeva un serrato telaio argomentativo, alla poesia didascalica si concedeva la possibilità di spiegare i concetti attraverso un parlare figurato, condito da figure retoriche, favole e metafore. Beninteso, tale categoria letteraria vanta al suo interno varie declinazioni: georgico-naturalistiche (come nei casi che si prenderanno in esame), filosofiche, morali (cfr. *Il Giorno* del Parini), medico-fisiche ...

⁴⁴⁸ Con il Romanticismo ottocentesco tale divisione formale verrà ribadita in maniera definitiva, soprattutto per quanto concerne l'utilizzo della poesia, riservata all'intimità lirica dell'autore. Del resto, con l'età napoleonica gli studi agrari divennero sempre più tecnici anche in virtù di alcune normative (cfr. leggi del 4 settembre 1802 e del 25 dicembre 1810, promulgate rispettivamente dalla Repubblica Italiana e dal Regno d'Italia) atte a sovrintendere le dinamiche statutarie e i compiti delle associazioni agrarie. Cfr. D. Rui, *Accademie agrarie: tra storia ed attualità*, in "l'Informatore agrario", n. 29, 1974, s. n. p.

⁴⁴⁹ Per un *excursus* sul dibattito si vedano A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L'ardua osmosi nel secolo dei Lumi*, in G. Baffetti, A. Battistini, P. Rossi, *Alambicco e calamaio. Scienza e Letteratura fra Seicento e Ottocento*, Milano, 2002, pp. 39-69; E. Guagnini, *La «sapienza posta in immagine armonica». Appunti sulla poesia didattica e scientifica nel Settecento italiano*, in Lorenzo Mascheroni, *Scienza e letteratura nell'età dei Lumi*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Bergamo, 24-25 novembre 2000), a cura di M. Dillon Wanke, D. Tongiorgi, Bergamo, 2004, pp. 177-190.

⁴⁵⁰ Si possono ad esempio inserire nel genere l'enciclopedico – pur *ante litteram* – il *Trésor* di Brunetto Latini scritto durante l'esilio francese tra il 1260 e il 1267; nel corso del Cinquecento videro invece la luce le *Stanze di cultura sopra gli horti della donne* (1537) – in seguito ribattezzato *Il vendemmiatore* – di Luigi Tansillo, autore anche de *La balia* (prima edizione: Vercelli, tipografia Panialis, 1767) e de *Il podere* (stampato per la prima volta dalla tipografia reale di Torino, nel 1769) in terza rima; e ancora, *Le api* di Giovanni Rucellai (1539), *La*

un'ultima, fugace, ripresa, sia in Italia che all'estero. Si pensi al *Canapaio* di Girolamo Baruffaldi (Bologna, L. Dalla Volpe, 1741) articolato in otto libri, ove la grazia latineggiante di derivazione virgiliana si unisce a una vena talvolta giocosa entro un elegante *mise en page* fatta di fregi xilografici e tavole esplicative. A distanza di un decennio seguono *Le fragole* di Giovanni Battista Roberti (stamperia Remondini, 1752; seconda edizione corredata di rami: Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1752) e *Il filugello, o sia il baco da seta. Poemetto in libri III* di Gianfrancesco Giorgetti (Venezia, P. Valvasense, 1752)⁴⁵¹. Su tale sfondo andrebbero altresì proiettati alcuni contributi oltremontani (soprattutto di ambito gesuita) come gli *Hortorum libri IV* di René Rapin (Parigi, Tipografia regia, 1665; ristampato nel '75 a Milano per i tipi di Antonio Malatesta), il *Praedium rusticum*, illustrato, di Jacques Vanière (Parigi, S. Benard, 1696), il *Cyder. A poem in two books* di John Philips (Londra, J. Tonson, 1708; portato in *Il sidro poema in due canti di Giovanni Filips* dal conte Lorenzo Magalotti, Firenze, 1749), il *De arte vitraria libri duo* di Pierre Brumoy (Caen, A. Cavelier, 1712) o addirittura *L'art de la guerre poëme en six chants* di Federico II di Prussia (edito però a Francoforte, Lipsia e Berlino nel 1760, disponibile in traduzione presso Antonio Zatta cinque anni dopo) e il più tardo *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages. Poeme par M. l'abbe De Lille* (Parigi, P. D. Pierres, 1782). Lo stesso *Antilucrezio* del De Polignac (pubblicato nel 1747 a Parigi e già discusso nelle versioni veronesi del '51 e del '52; cfr. **figg. 262-265**) toccava in versi questioni relative alle teorie cartesiane e newtoniane.

Sotto questo profilo, la decentrata e provinciale città scaligera rappresenta un interessante “caso studio”, distinguendosi non solo per ragioni numeriche ma anche e soprattutto per l'accuratezza tipografica che caratterizza gran parte delle sue iniziative⁴⁵². Ad agire sulla *facies* atesina furono forse consapevoli motivazioni storiche: la predisposizione a veicolare contenuti scientifici attraverso la poesia trova infatti autorevoli radici in Emilio Macro, collega scrittore di Virgilio e Orazio dalla lacunosa biografia, specializzato in poemi sul mondo animale di cui rimangono in realtà frammentarie testimonianze, sufficienti comunque a renderlo – secondo

coltivazione di Luigi Alamanni (1590) e *La Nautica* di Bernardino Baldi (1590) che non a caso conosceranno svariate ristampe nel corso del Settecento.

⁴⁵¹ L'elenco, affatto esaustivo, consta di contributi diversi, nel tempo e nello spazio. Basti citare, in questa sede: *I Tartufi, poemetto* di Giovanni Bernardo Vigo (Torino, stamperia reale, 1776), *Il disseccamento delle paludi pontine poemetto* di Domenico Testa (Roma, stamperia Casaletti, 1778), *Le piante poema di Domenico Simon patrizio algaese dottore in ambe leggi socio del Collegio di Belle Arti* (Cagliari, s.n.t., 1779), *Il tesoro della Sardegna ne' baci e gelsi: poema sardo e italiano* di Antonio Purqueddu (Cagliari, Stamperia reale, 1779) e *Il travaglio de' bacchi da seta poemetto fisico coll'aggiunta d'altre poesie latine, ed italiane* di Antonio Bettoli (Pavia, Giuseppe Bolzani, 1789). Cfr. anche M. Taccolini, *Fonti per la storia dell'agricoltura italiana (1750-1799): saggio bibliografico*, Milano, 2000, *passim*.

⁴⁵² La peculiarità del caso scaligero e la sua dignità letteraria attirarono anche l'attenzione del Leopardi, il quale nella *Crestomazia poetica* (redatta tra il dicembre del 1827 e il giugno del 1828) non mancò di citare stralci da *La coltivazione del riso* dello Spolverini (1758) e da *La coltivazione dei monti* di Bartolomeo Lorenzi (1778). Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana: la poesia*, introduzione e note di G. Savoca, Torino, 1968, rispettivamente alle pp. 216-222 e 317. Una panoramica – seppur parziale e datata – si ha in L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, Verona, 1907 e in P. Laita, *Poeti didascalici veronesi del '700 sulle orme di Virgilio*, in L. Vecchiato (a cura di), *Incontri virgiliani*, Verona, 1982, pp. 49-67; più recente invece il contributo di N. Gironi, *La fortuna di un genere: vicende testuali ed elementi paratestuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, in “Paratesto”, 7, 2010, pp. 141-164.

Giovanni Battista Pighi – il primo poeta didascalico locale⁴⁵³. Il *fil rouge* lirico-naturalistico venne qui nel tempo mantenuto vivo grazie a successivi contributi di discreta rilevanza come, ad esempio, l'*Horologium nocturnum* dell'arcidiacono Pacifico (VIII-IX)⁴⁵⁴ o il trattato in esametri sul “mal francese” (*Syphilis sive morbus gallicus*) di Girolamo Fracastoro, uscito nel 1530 dai torchi di Stefano Nicolini da Sabbio e fratelli⁴⁵⁵. Ma vi furono anche altri fattori che contribuirono, nell'insieme, a rendere la città terrafermana particolarmente recettiva: l'esperienza arcadica, culminata nel primo ventennio del Settecento sotto l'egida maffeiana aveva infatti preparato il terreno sia sotto il profilo stilistico – promuovendo un equilibrato verseggiare anti-barocco – sia da un punto di vista dell'immaginario pastorale e bucolico, lo stesso che andava in quegli anni animando l'attività di Girolamo Pompei e Giuseppe Torelli (a conferma di un orientamento estetico condiviso)⁴⁵⁶. Al di fuori delle “frivole” occasioni di adunanza della colonia veronese (legate per lo più a sposalizi, nascite, ingressi illustri ...), l'*élite* intellettuale che ne faceva parte seppe dirottare le competenze metriche anche verso contenuti più concreti. *Last, but not least* va annoverata la progressiva attenzione del governo veneto verso le potenzialità economiche dell'entroterra cui seguì una concreta rivalutazione strategica del ruolo delle ville signorili e un graduale investimento di capitali in tecniche di produzione più aggiornate⁴⁵⁷. Come si è detto, tale atteggiamento di nuova – seppur moderata – apertura era destinato a culminare nel secondo Settecento con la creazione di preposte accademie agrarie. La poesia campestre atesina scaturì dunque da un *humus* particolarmente fertile: tradizione classica ed arcadica finirono giocoforza con l'inglobare tematiche scientifiche (o para-scientifiche) legate alla diffusione delle filosofie fisiocratiche e alle discussioni istituzionali.

Sarebbe però un errore considerare i poemi didascalici quale mera conseguenza dei dibattiti vagliati in seno ai circoli ufficiali; prova ne sia che due dei cinque testi veronesi più famosi – *Del baco da seta* del Betti e *La coltivazione del riso* di Spolverini – vennero stampati oltre un decennio innanzi la fondazione della società accademica vera e propria, rispettivamente nel '56 e nel '58. In aggiunta, il risveglio dell'interesse per questo tipo di opere era stato probabilmente agevolato dalla circolazione di due volumi cinquecenteschi, impressi nel 1745 in un'unica edizione da Pier Antonio Berno: *La coltivazione di Luigi Alamanni, e Le api di Giovanni Rucellai gentiluomini fiorentini*⁴⁵⁸, arricchiti dalle annotazioni di Gian Maria

⁴⁵³ G. B. Pighi, *Emilio Macro in Verona e il suo territorio*, cit., vol. I, pp. 343-346. Nato a Verona in una data non meglio precisata (Servio, *Ad Eglogas*, V, 1) dal *Chronicon* di San Girolamo (che riprende il *De viris illustribus* di Svetonio) si sa che morì nel 16 a. C. in Asia, luogo in cui secondo Tibullo (*Elegie*, II 6, 1) aveva addirittura partecipato qualche anno prima a una campagna militare (20-19 a. C.).

⁴⁵⁴ G. B. Pighi, *Cenni storici sulla chiesa veronese*, cit., vol. I, pp. 197-205.

⁴⁵⁵ L. Carpanè, M. Menato, *Annali della tipografia veronese nel Cinquecento*, cit., n. 19.

⁴⁵⁶ F. Favaro, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, cit., pp. 45-109.

⁴⁵⁷ La villa di campagna – ove poter esercitare l'*otium* letterario – costituisce del resto un minimo comune denominatore degli autori di cui si dirà, esponenti del ceto nobiliare locale (accademici, uomini di chiesa o, nel caso del Tirabosco, depositari di cariche pubbliche) e forieri altresì di istanze culturali; impegno razionalistico e aristocratico ideale di *otium* costituiscono infatti gli estremi entro cui oscillano le loro posizioni.

⁴⁵⁸ *La coltivazione di Luigi Alamanni, e Le api di Giovanni Rucellai gentiluomini fiorentini colle annotazioni sopra le Api di Roberto Titi, e con gli epigrammi toscani dell'Alamanni. Si sono aggiunte in questa edizione la vita*

Mazzucchelli e di Giuseppe Bianchini. Beninteso, un antecedente locale di primo Settecento potrebbe essere riconosciuto ne *I Canarini* del conte Ignazio da Persico (G. Tumermani, 1728), componimento in versi sciolti di gran lunga più dimesso nella mole e meno impegnativo in quanto a contenuti⁴⁵⁹. La veste tipografica, in ottavo, si mostra tuttavia dignitosa, grazie alla cura d'impaginazione, indiscutibile cifra stilistica tumermaniana; si apprezza ad esempio l'antiporta raffigurante un giovane ammaestratore di canarini (forse lo stesso autore oppure il dedicatario, Girolamo Ascanio Giustiniani) vestito alla moda e colto nell'atto di suonare il flauto nel loggiato di una villa, dal cui soffitto pendono due gabbiette (**fig. 843**). La composizione, teatralmente allestita, rimane priva di paternità disegnativa ma parrebbe ascrivere al bulino di Francesco Zucchi, in quegli anni molto attivo per la bottega di Vicolo delle Arti⁴⁶⁰.

Il presente capitolo intende analizzare in successione cronologica i principali rappresentanti del genere nel contesto atesino. Oltre all'indiscutibile affinità di temi riguardanti la realtà agreste, sviluppati con sensibilità idillica e occhio pratico, vanno considerati anche una serie di aspetti squisitamente librari che concorrono a definirne i confini estetici. La poesia georgica veronese sembra infatti trovare un ulteriore comune denominatore nella grazia compositiva delle sue pagine: l'alternanza vuoto-pieno scandita dal procedere dei versi appare naturalmente amplificata dalla leggerezza delle vignette d'inizio o fine canto, e dalle piacevoli iniziali che mantengono con l'argomento trattato un rapporto di contiguità semantica. Si può anzi ipotizzare che l'alta concentrazione calcografica che contraddistingue la categoria letteraria in esame – almeno nello specifico caso scaligero – rivestisse una funzione identitaria nient'affatto accidentale: diversificare cioè, anche visivamente, la proposta didascalica dei singoli autori dalle coeve produzioni accademiche. Non si dimentichi che i vari Betti, Spolverini, Miniscalchi, Lorenzi – ovvero i protagonisti della produzione di seguito analizzata – furono anche figure di spicco dell'istituto agrario cittadino, al cui interno rivestirono spesso importanti mansioni (il

dell'Alamanni scritta dal sig. co. Giammaria Mazzuchelli bresciano, accademico della Crusca, e le annotazioni sopra la coltivazione del sig. dottor Giuseppe Bianchini da Prato, Verona, P. A. Berno, 1745. I due testi originali furono stampati a Firenze dai Giunti, rispettivamente nel 1590 e nel 1539. L'attenzione settecentesca nei confronti di questi due autori si riscontra peraltro anche nella vicina Padova dove si registrano nell'arco di un trentennio ben due distinte edizioni: *La coltivazione di Luigi Alamanni*, e *Le api di Giovanni Rucellai gentiluomini fiorentini. La prima delle quali opere si è copiata con somma diligenza dall'esemplare impresso in Parigi l'anno 1546 da Ruberto Stefano [...]; l'altra dall'antica edizione, che se ne fece in Venezia l'anno 1539. Colle annotazioni di Ruberto Titi sopra le api, e con gli epigrammi toscani dell'Alamanni*, Padova, G. Comino, 1718 (con ritratto dell'Alamanni scolpito dal Francia) e le *Annotazioni sopra la coltivazione di Luigi Alamanni, in cui si contengono moltissimi avvertimenti utili e dilettevoli per gli studiosi dell'agricoltura* a cura di Vincenzo Benini, Padova, Stamperia del Seminario, 1745.

⁴⁵⁹ Il Da Persico scrisse *I Canarini* quando aveva solo diciassette anni. Si tratta di un lungo componimento in versi e non di un testo poetico articolato in più libri (come per i poemi didascalici di cui si tratterà) in cui il giovane autore affronta la tematica ornitologica, dalla costruzione dei nidi e dalle origini mitologiche alla natura del canto e al loro allevamento. Beninteso, la struttura dell'opera e l'argomento "limitato" non influenzeranno i lavori didascalici a venire. Cfr. P. Da Persico, *I canarini poemetto d'Ignazio da Persico veronese aggiunte alcune altre poesie dello stesso e del nipote suo Pietro Da Persico*, Verona, erede Merlo, 1808, pp. 3-14; Cfr. I. Pindemonte, *Elogio di letterati*, cit., vol. II, pp. 11-12; L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, V, pp. 6-7.

⁴⁶⁰ Nel *colophon* si trova infatti una vignetta con un cinese (ammaestrante uccelli) che Tumermani riutilizzerà in più occasioni: nel '34 a frontespizio del *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo e reverendissimo Monsignore Giovanni Bragadino*, e nel '37 quale finalino all'interno del secondo tomo delle *Opere* guariniane. Una descrizione della tavola si ha in A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 237-238, cat. n. 82.

Betti fu segretario perpetuo, il Miniscalchi primo presidente). Parallelamente al proliferare di concise dissertazioni in prosa ove il valore del contenuto – tecnico e scientifico – veniva di prassi anteposto a un’illustrazione passivamente esplicativa, si assiste dunque a una collaterale volontà di “divagazione” poetica. Pur non perdendo di vista il soggetto della narrazione, sempre desunto dall’esperienza diretta, parole e immagini si ricompongono qui in un rapporto più libero; la suggestione evocativa che avvolge la trattazione – ora verbale, ora visuale – assume perciò un ruolo imprescindibile.

Da un punto di vista artistico è interessante notare come in questo tipo di pubblicazioni raramente l’editore si avvale di rami di riuso; al contrario, l’apparato iconografico viene pensato e realizzato *ex novo* da professionisti del settore il cui nome non manca di comparire in calce alla matrice. Si aggiunga inoltre che la rosa di pittori e di incisori coinvolti appare numericamente ridotta, a dimostrazione di una sorta di specializzazione degli stessi; alla collaudata coppia Francesco Lorenzi – Domenico Cunego, modificata in Francesco Lorenzi – Domenico Lorenzi dopo il trasferimento del Cunego a Roma, si alterna la collaborazione tra Domenico Cignaroli e Dionisio Valesi. Salvo un solo contributo tipografico di Antonio Andreoni (assai significativo in quanto inaugurale) e una coda finale “marcata” Giuliani, l’infilata georgico-didascalica atesina venne gestita dalle due principali botteghe: quella dei Carattoni e quella dei Moroni.

La “carrellata” non può non iniziare con *Del baco da seta*; il bel volume in quarto, impresso nel 1756 dalla stamperia sulla via Nuova – allora di proprietà Andreoni – anticipa e racchiude infatti una serie di caratteristiche tipiche del filone. L’autore è il giovane Zaccaria Betti (1732-1788), rientrato in pianta stabile a Verona nel ’45 dopo una prima formazione presso i gesuiti di Brescia interrotta anzitempo a causa delle cagionevoli sue condizioni di salute⁴⁶¹. Ventenne, fece in tempo a respirare la stimolante atmosfera culturale del circolo maffeiano ove maturò peraltro una solida amicizia con il coetaneo Filippo Rosa Morando⁴⁶². Fu proprio nell’anno compreso tra la morte del marchese (1755) e la prematura dipartita dell’amico letterato (1757) che fu diffusa la sua opera più famosa (pronta verosimilmente dal ’52⁴⁶³) destinata ad agire nel tessuto locale influenzando altre esperienze affini. La dedica a Giambattista Spolverini, accademico filarmonico e letterato sensibile all’eleganza bucolica, esplicita in partenza una sottile rete di connessioni da non sottovalutare, come non va del resto sottovalutato il legame con l’artista prescelto – Francesco Lorenzi – per gli ornamenti paratestuali. Il motivo principale che condusse il Betti verso il più anziano Spolverini va ricercato nella conoscenza e nella stima del lavoro di quest’ultimo sulla “*Coltivazione de’ Risj*: Georgico Poema [...] già condotto alla fine, e che ognun desidera di vedere alla luce”⁴⁶⁴. Bisognerà in realtà attendere un altro biennio prima

⁴⁶¹ Dopo l’esperienza gesuita, la preparazione culturale di Zaccaria viene affidata a degli insegnanti privati come Francesco Ventretti (per le discipline scientifiche) e Don Giuseppe Tosoni (per quelle filosofiche). Cfr. B. Del Bene, *Elogio del conte Zaccaria Betti*, Parma, Stamperia Reale, 1790, pp. 5-7; L. M. Zini, *Della poesia didascalica*, cit., pp. 71-79

⁴⁶² B. Del bene, *Elogio del conte Zaccaria Betti*, cit., pp. 185-206

⁴⁶³ *Ivi*, pp. 8 e 11.

⁴⁶⁴ Z. Betti, *Del baco da seta. Canti IV*, s.n.p.

che la fatica letteraria menzionata da Zaccaria venga finalmente stampata e distribuita nel mercato librario. Eppure l'autore insiste nel sottolineare la contiguità delle due iniziative, foriere di precetti pratici in grado di unire "gl'insegnamenti degli antichi alle osservazioni de' moderni"⁴⁶⁵. Scrive infatti:

[...] Permettete, Sig. Marchese, che io meco stesso gioisca nello scorgere gemello del vostro il mio pensiero, veri considerando quegli studj che son giovevoli, e fra questi la Scienza dell'Agricoltura preferendo, perché necessaria. Così fossi riescito nella impresa, come Voi lo sarete; che allora non temerei essere questa offerta meno degna del Vostro Nome; pure, qualunque essa sia, benignamente accoglietela, e vaglia a contrassegnare la divozion mia verso di Voi; e possa il mio Poemetto con più franchezza avventurarsi al Pubblico, contento del vostro favore.⁴⁶⁶

Alla dedica fa seguito l'invocazione alle Muse, di chiaro stampo esiodeo; il richiamo a divinità antiche o personificazioni (Flora, Venere Ciprigna ...) costituisce anzi una sorta di *leitmotiv* strutturale. I quattro canti in versi sciolti trattano con dovizia di dettagli l'intero ciclo del baco da seta, partendo dalla descrizione delle varietà botaniche del gelso (con relative norme di coltura/potatura) fino all'analisi delle malattie che in passato ne inficiarono la crescita e alle corrette modalità di allevamento per preservarli dagli attacchi parassitari. A chiudere il testo sono sessantacinque pagine di *Annotazioni* in prosa ovvero una lunga serie di note esplicative articolate per canto, espediente che non ci aspetteremmo da un componimento in versi e che ci riporta alla natura "ibrida" del genere. D'altronde la questione serica era allora un argomento di grande attualità e nel bilancio cittadino la voce relativa alla bachicoltura e alla vendita della seta (soprattutto grezza, come si è detto) aveva un notevole peso economico⁴⁶⁷.

Il contributo del Betti non fu unanimemente lodato e generò anzi pareri discordanti; se da un lato infatti nel primo volume del "Giornale d'Italia" del Grisellini (in data 23 febbraio 1765) non mancarono apprezzamenti sull'erudizione, sull'armonia dei versi e sul valore complessivo del poema, un'opinione diametralmente opposta venne invece espressa nella "Frusta Letteraria"; qui Giuseppe Baretti non risparmiò le critiche, definendo "tisica" e insignificante l'ispirazione poetica del veronese (tomo II, aprile 1764), pur riconoscendo però una validità sperimentale alle annotazioni finali, tanto da ritenerlo "meglio Agricoltore, e meglio Fisico che non [...] Poeta nel suo Poema"⁴⁶⁸. Tale discrepanza di giudizi è per certi versi connessa alla peculiarità della

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*

⁴⁶⁷ Per un breve *excursus* economico-politico (con relativi riferimenti in bibliografia) si rimanda al capitolo 3.4.1. Luigia Maria Zini fa presente che l'interessamento per tale attività andrebbe forse ricondotto anche agli affari della famiglia che, nei possedimenti mantovani, praticava la coltivazione dei gelsi e dei bachi. Cfr. L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., p. 73. Si riconoscono almeno due antecedenti letterari all'impresa del Betti: G. F. Parisani, *Il baco da seta. Poema*, Bologna, s. n. t., 1626 e T. Nozzolini, *Sogno in sogno o vero il verme da seta*, Firenze, Z. Pignoni, 1628. È interessante notare peraltro come a Verona, nel 1626 venisse dato alle stampe l'opuscolo di Polfrancesco Polfranceschi, *Della cura, et educatione de i vermi da seta* (Verona, A. Tamo). Tuttavia, nel testo Betti accenna solamente all'opera di Lorenzo Pattarol, *De Bombyce* (Venezia, s.n.t., 1743).

⁴⁶⁸ *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, 3 voll. Rovereto [ma Venezia], 1763-1765, vol. II, 1764, n. XIII, pp. 190-197. Sulla questione di vedano anche L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., pp. 75-79; A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., pp. 109-112, cat. n. 47; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto. Il caso veronese*, cit., p. 151. Secondo il Mazzucchelli la disapprovazione del Baretti fece addirittura desistere il Betti dalla pubblicazione di un altro poemetto sulle cascine che il veronese stava componendo nel 1760.

tipologia letteraria che sembra riflettere, nel suo piccolo, la contemporanea oscillazione – politica ed economica *in primis* – tra conservazione e modernità. Lo stesso esordiente Zaccaria avvertì forse personalmente la difficoltà di proporsi quale studioso della natura senza rinnegare però, dall'altra parte, la propria formazione poetica. Come si è anticipato, *Del baco da seta* rappresentò per lui una sorta di “trampolino di lancio”. Dopo le *Memorie intorno la ruca de' meli* (M. Moroni, 1760), un viaggio a Lucca (ove impresse i *Versi sciolti sopra i Bagni di Lucca* per i torchi del Giusti, 1760) e altre eterogenee pubblicazioni (nel '61 scrisse i *Componimenti poetici* dedicati a *Giambattista Tiepolo*; nel '62 curò i *Numerorum libri IV* di Nicolò Arco; nel '65 compose *La pace di Mercurio* per le nozze di Pietro Leopoldo e Maria Lovisa) egli entrò in svariati circuiti accademici, votando la propria carriera quasi esclusivamente alle dissertazioni scientifiche: nel '65 divenne infatti socio dell'Accademia di Montpellier, nel '68 contribuì alla nascita della società aletofila veronese (di cui fu membro onorario) e nel '69 è annoverato tra i primi diciotto componenti dell'Accademia agraria atesina (fondata il 10 settembre 1768) con il ruolo di segretario perpetuo. La sua ‘militanza’ si estese a numerosi altri circoli accademici italiani (gli Agiati di Rovereto, l'Agraria di Udine e di Vicenza, gli Anismatici di Belluno, gli Arcadi e Occulti di Roma, gli Apatisti, i Botanici, i Colombari e i ‘Cruschiani’ di Firenze, i Timidi di Mantova, i Riposti di Cologna, i Ricoverati di Padova fino all'Istituto delle Scienze di Bologna e alla Società Patriottica di Milano) ed esteri (si vedano le Accademie di Madrid e di Lund cui si associò rispettivamente nel '75 e nell''82)⁴⁶⁹. Non stupisce dunque che il Grisellini nel 1783 abbia voluto dedicare proprio a lui il secondo volume de *Il setificio*, né tantomeno che i quattro canti sul baco da seta siano stati in seguito inseriti in specifiche antologie di settore (cfr. *Raccolta di poemi georgici*, 2 voll., Lucca, F. Bonsignori, 1785, vol. II e *Raccolta di poemi georgici*, 2 voll., Milano, G. Silvestri, 1826, vol. II). E non meraviglia nemmeno che il Moroni, rilevata nel '59 l'attività del collega Andreoni, opti qualche anno più tardi per una sicura scelta commerciale: imprimere cioè una seconda edizione del poema, arricchita di una *Dissertazione storica* e di quattro lettere rivolte ad Antonio Zanon, agronomo ed economista friulano, fondatore dell'Accademia di agricoltura di Udine⁴⁷⁰.

Da un punto di vista grafico il volume congedato nel '56 costituisce non solo una delle testimonianze librarie di maggior interesse all'interno della breve parabola andreoniana, ma sembra altresì aprire consapevolmente la strada a un gusto diverso, minuzioso e delicato, distante

Cfr. G. M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 6 voll., Brescia, presso G. Bossini, 1753-1763, vol. II, parte II, 1760, p. 1093.

⁴⁶⁹ Cfr. G. F. Torcellan in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 9, 1967, *ad vocem*, pp. 732-734, p. 733; B. Del Bene, *Elogio del conte Zaccaria Betti*, cit., p. 53.

⁴⁷⁰ Z. Betti, *Il baco da seta del Signor Zaccaria Betti. Seconda edizione con aggiunte*, Verona, M. Moroni, 1765. I rami utilizzati in questa seconda edizione (frontespizio, testate, finali, capilettera) sono gli stessi della prima, dal momento che il Moroni non solo rilevò la bottega sulla Via Nuova (attuale via Mazzini), ma si impossessò – acquistandoli – anche delle lastre calcografiche ivi disponibili. L'unica differenza effettivamente riscontrabile a livello di illustrazioni consiste nella rotazione delle cornici e nella variazione di forma di alcune iniziali. Sullo Zanon e sulla sua importanza nel panorama culturale ed economico veneto si veda R. Molesti, *Il pensiero economico di Antonio Zanon*, Milano, A. Giuffrè, 1974 (con precedente bibliografia) e M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche*, cit., pp. 197-198, pp. 202-206.

dalle ampollosità monumentali di primo Settecento. L’ottima riuscita del confezionamento estetico fu resa possibile soprattutto grazie alla sintonia professionale tra Francesco Lorenzi e Domenico Cunego, incaricati all’esecuzione dell’apparato visivo. Complice il sintagma latino (“*Duce Natura*”), l’immagine frontespiziale è identificabile con *l’Allegoria della Natura*: una giovane giunonica donna reca con la sinistra un ramo di gelso e con la destra è intenta a scrivere su un ampio volume, ove si muove indisturbato un piccolo baco (**fig. 844**). L’aspetto scarno e stringato della pagina, priva di indicazioni autoriali, è funzionale a far risaltare la bellezza della vignetta, in grado di catalizzare, da sola, l’attenzione del lettore⁴⁷¹. Lo stesso dicasi per le illustrazioni interne che spiccano per il meticoloso realismo, all’altezza di un trattato entomologico: in esse si ripercorre il ciclo dell’insetto, dal nutrimento delle foglie del “moraro” nella fase larvale alla formazione del bozzolo e della crisalide, fino alla nascita della farfalla (**figg. 845-852**). Quest’ultima, racchiusa in uno spazio circolare definito da due rami di gelso, è raffigurata con una precisione quasi fotografica e al contempo interagisce col testo, cui pone la parola “FINE” attraverso l’innaturale disposizione delle uova. Pure non si rinuncia al gusto di ornare le iniziali, “addobbate” a tema, come la raffinata “A” della dedica, costruita su una matassa di seta intrecciata (**fig. 853**), e le altre lettere che cominciano i canti (“Q”, “E”, “A”, “M”) delimitate da una medesima intelaiatura composta da racemi di gelso, more e bozzoli, di volta in volta ruotata⁴⁷² (cfr. **figg. 854-855**). Felicità inventiva e fedeltà scientifica sembrano qui convivere alla perfezione, appagando al contempo occhio e ragione. A influire sulla scelta degli artisti fu probabilmente il medesimo Betti: non è un caso infatti che nella loro collaborazione d’esordio, ovvero l’antiporta per le *Rime [...] in morte di Giulio Cesare Becelli* edita nel 1750 (cfr. **fig. 548**), lo scrittore avesse partecipato in prima persona componendo un sonetto. D’altro canto, la disinvoltura illustrativa che Lorenzi dimostrò nel poema sul baco da seta (seguita da *La coltivazione dello Spolverini*) fece crescere in Zaccaria una sincera stima professionale nei suoi confronti al punto da coinvolgerlo non solo in altre iniziative calcografiche – assieme al Cunego⁴⁷³ – ma anche, di riflesso, in più prestigiose commissioni pittoriche: durante il secondo soggiorno di Tiepolo a Verona, nel ’61, Francesco si cimentò nella tecnica dell’affresco affiancando il maestro veneziano con finiti bassorilievi a monocromo proprio nel soffitto – oggi distrutto – di Palazzo Betti, sito in stradone San Tommaso (e forse anche, con un ruolo

⁴⁷¹ Della vignetta si conserva presso il Museo di Castelvecchio la prova di stampa (coll: 3B711, 78 x 80 mm): qui lo sfondo appare tratteggiato e alcune parti – come il ramo di gelso e lo stilo – non sono completate. Cfr. *La collezione di stampe antiche*, cit. pp. 142-143, cat. n. 280. Per un’analisi complessiva del testo si veda A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., pp. 109-112, cat. n. 47; id. in *1797. Bonaparte a Verona*, cit., pp. 226-227, cat. n. 9; id. in *Il Settecento a Verona*, cit., p. 247, cat. n. 93.

⁴⁷² Le lettere sono xilografiche; durante la preparazione dello specchio di stampa la cornice calcografica (molto probabilmente allestita dalla coppia Lorenzi-Cunego) subiva invece – forse volutamente – posizionamenti sempre diversi. Il risultato finale è piacevole e dinamico, tanto da far sembrare diversi i vari capilettera. Saranno proprio le iniziali calcografiche gli unici elementi a variare – pur in minima parte – nella seconda edizione del Moroni, impressa nel ‘65.

⁴⁷³ Si pensi alle *Memorie intorno la ruca de’ meli* (1760) (cfr. **fig. 815**), alla *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale nei monti veronesi* (1766) (cfr. **fig. 844**), a *Della moltiplicazione de’ buoi nel territorio veronese* (1771) (cfr. **fig. 820**), ai *Pensieri tratti dalla storia naturale a difesa dell’uomo* (1772) (cfr. **fig. 815**)... È verosimile che l’autore disponesse degli originali matrici in rame, sfruttabili a piacimento nei frontespizi o nelle vignette delle proprie opere a garanzia di un buon “confezionamento”.

marginale, in Palazzo Canossa). Stando alle parole dell'autobiografia lorenziana, il risultato finale fu talmente buono che "il Sig. Domenico Tiepolo lo credette del padre, e lo lodò come se di quella Maestra mano fossesi stato. Questo accidente succeduto in presenza de' Padroni accrebbe al Lorenzi in sommo grado la riputazione"⁴⁷⁴. In quel torno d'anni il rapporto tra il letterato e i due pittori risulta peraltro irrobustito da significativi fili editoriali; nel '61 Zaccaria curò i *Componimenti poetici all'esimio Pittore Signor Giambattista Tiepolo*, contenenti, tra gli altri, versi di Bartolomeo e Francesco Lorenzi. Dalla dedica si apprende inoltre come quest'ultimo abbia giocato un ruolo fondamentale nella conoscenza tra il veronese e il veneziano⁴⁷⁵. Presente o meno nel cantiere di Palazzo Canossa, non stupisce in ogni caso di ritrovare il nome di Francesco (ancora una volta col fratello e col Betti) all'interno della gratulatoria *Per le nozze della Signora Marchesa Matilde di Canossa e del Signor Conte Gio. Battista d'Arco* ([D. Ramanzini], 1762) curata da Ippolito Bevilacqua, di fatto adiacente, nelle intenzioni celebrative dei promotori, all'allestimento del soffitto tiepolesco con l'*Allegoria di Ercole*. La doppia veste con cui l'artista veronese partecipò – ora poeta, ora disegnatore del frontespizio, tradotto "a distanza" dal Cunego (**fig. 856**) – conferma la sua spiccata attitudine tanto con le immagini quanto con le parole, caratteristica che le fonti coeve riportano con una certa insistenza⁴⁷⁶, quasi a sottolineare il connubio oraziano dell'*ut pictura poesis* fatto proprio anche dal rivale Cignaroli (come dimostra l'*Autoritratto* del Kunsthistorisches di Vienna; cfr. **fig. 634/a**). A tal proposito preme notare che, sebbene l'accesso del Lorenzi all'Accademia di Pittura scaligera si collochi solo nel 1771, cioè dopo la morte di Giambettino, tra il '67 e il '69 egli poteva già dirsi socio sia dell'Accademia degli Aletofili che dell'Accademia di

⁴⁷⁴ Cfr. A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 24, 2000, pp. 159-288, p. 275, cat. P. 23 (e precedente bibliografia); E. M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, cit., pp. 5-6; I. Chignola, *Gli affreschi di Francesco Lorenzi (1723-1787): gli affreschi*, Catalogo della mostra (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, Mozzecane (VR), 2002, pp. 11-27, pp. 12-15. La perdita del soffitto tiepolesco andrebbe ancorata secondo il Molmenti al 1872, secondo il Morassi invece al 1852, anno in cui padre Turri decise di ristrutturare l'edificio. Cfr. P. Molmenti, *Tiepolo. La vie et l'oeuvre du peintre*, Paris, 1911, p. 99; A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, London, 1962, p. 63.

⁴⁷⁵ Z. Betti, *Componimenti poetici all'esimio Pittore Signor Giambattista Tiepolo*, cit., [pp. III-IV]: "Soavissimo alla memoria, ed a me gratissimo sarà sempre quel giorno, nel quale il valoroso vostro discepolo e comune amico Sig. Francesco Lorenzi mi porse la dolce occasione di conoscervi, e di ammirare in Voi non dissimile dal conosciuto valor del pennello l'allora ignota gentilezza d'animo. Oh quanto fu amabile quel primo incontro nato fra l'amenità di un ridente giardino, ed in mezzo alle tenere espressioni della più sincera amicizia". Eppure, come non manca di notare anche Ismaele Chignola, nel proseguo del proemio Zaccaria tralascia qualsiasi riferimento a eventuali contributi tiepoleschi per l'abbellimento del proprio palazzo (annotazione che gli avrebbe peraltro permesso di accrescere il proprio prestigio agli occhi dei lettori); questa anomala omissione lascerebbe intendere che il perduto ciclo ad affresco di palazzo Betti vada attribuito al solo pittore veronese. Cfr. I. Chignola, *Gli affreschi di Francesco Lorenzi*, cit., p. 15.

⁴⁷⁶ Lo Zannandreis suppone addirittura che alcune ideazioni tiepolesche possano essere state ideate dal veronese. Cfr. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 429: "Era il Tiepolo un gran maestro riguardo all'arte, ma essendo poco erudito avea d'uopo talora che si proponesse il soggetto, ben sicuro dell'arte per saper bene trattarlo; quindi è che invitato a dipingere a fresco la gran sala del Re di Spagna ebbe dal Lorenzi in iscritto tutta l'idea che gli si rendea necessaria, onde significare la grandezza di un Regno sul quale non tramonta mai il sole. Lo scritto era di quattro fogli e da quello protestò il maestro che non si sarebbe dipartito d'un punto; e n'ebbe grazie al discepolo; com'egli premio ed onore da quella Corte".

Agricoltura⁴⁷⁷; e ciò verosimilmente anche grazie all'intercessione dell'amico ed estimatore Zaccaria Betti.

Nel 1758, a un biennio dall'uscita dell'opera sui bachi, i torchi del Carattoni congedarono il testo di Giambattista Spolverini, la cui fama era stata preceduta proprio dalla dedicatoria bettiana. Si tratta del lodato poema su *La coltivazione del riso*, da tempo noto agli "addetti ai lavori" (Zaccaria *in primis*) in virtù di una probabile sua circolazione ufficiosa e confidenziale. Come si apprende in conclusione al libro IV, la stesura di buona parte dei versi era infatti ormai completa attorno al 1745⁴⁷⁸; perché il lavoro vedesse concretamente la luce furono però necessari altri tredici anni durante i quali l'autore svolse un'incessante operazione di *labor limae*, avvalendosi dell'aiuto dell'editore, critico e letterato padovano Giannantonio Volpi e del poliedrico concittadino Giuseppe Torelli. La complessità dell'argomento, unitamente alla sua novità in termini di contenuto, rendevano l'opera particolarmente impegnativa. Rispetto agli altri cereali, la coltura del cosiddetto "frumento delle paludi" risultava essere particolarmente redditizia, giacché si adattava ai luoghi acquitrinosi, non sfruttabili in altro modo: anche per questo tale pratica era appannaggio quasi esclusivo delle famiglie patrizie, le quali potevano godere di speciali "investiture d'acqua" concesse direttamente dalla magistratura Sopra i Beni Inculti⁴⁷⁹. Beninteso, da un punto di vista personale e professionale, il *curriculum* di Giambattista risultava inappuntabile: la fortuna della famiglia (che dal 1693 vantava il titolo marchionale) molto doveva alla fiorente attività risicola condotta nei territori di proprietà nella bassa veronese, dalla cui rendita aveva avviato una politica di lungimiranti investimenti immobiliari cui s'aggiunsero, strada-facendo, oculate scelte matrimoniali che arricchirono ulteriormente patrimoni e pertinenze⁴⁸⁰. Adelaide Nogarola – la madre – era contessa dell'antica

⁴⁷⁷ A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, cit., p. 171; id. *L'autobiografia inedita del Pittore Francesco Lorenzi*, cit., p. 131.

⁴⁷⁸ G. Spolverini, *La coltivazione del riso*, A. Carattoni, 1758, pp. 196-197 (con particolare attenzione ai vv. 1432-1433): "Questo intoro il lavor, le terre, e l'acque, / Onde nasce, e si nutre, e coglie il Riso, / Pienamente fin qui basti aver detto. / Tal io mentre fra Baldo e fra Benaco, / Del viver mio nel cinquantessim'anno, / Fra speranza e dolor trapasso i giorni [...]". Considerato che lo Spolverini nasce nel 1695 si può facilmente desumere la data in cui i versi sono stati composti. A conferma che il lavoro doveva già essere concluso nel 1745 sia la comparsa, nel frontespizio, del riferimento al re di Spagna Filippo V, morto per apoplezia nel 1746; in un primo momento infatti l'autore pensò di dedicare il lavoro alla coppia reale Filippo ed Elisabetta, salvo poi "ripiegare" più tardi solo su quest'ultima, oramai uscita – diplomaticamente parlando – dal complesso scacchiere internazionale. *Ivi*, s.n.p.: "[...] Ma reciso immaturamente, con la vita di quel gran Re, tutto il filo de' miei disegni, che altro restavami, se non sospendere la meditata dedicazione, fino a tanto che raddolcito dalla virtù vostra, e dal tempo l'acerbissimo colpo, via s'aprisse a' miei desiderj di raccor da Voi sola il sospirato frutto delle mie oneste applicazioni e fatiche". Il lavoro fu dunque portato a termine quando lo Spolverini viveva a Malcesine quale Capitano del Lago di Garda, carica che detenne dal 1744 al 1747. A tal proposito sistematici sono i riferimenti di sottofondo alla guerra di successione austriaca. Cfr. V. Mistruzzi, *Intorno a "La coltivazione del riso" di G. B. Spolverini*, in "Giornale Storico della letteratura italiana", a. C, 1932, f. 298-299, pp. 65-100, pp. 66-79.

⁴⁷⁹ B. Chiappa, *I Dionisi: vicende di un casato e di un patrimonio*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, cit., pp. 11-34, p. 27. Sulla pratica risicola in suolo veronese – introdotta da maestranze lombarde e in auge già all'inizio del XVI secolo, salvo poi conoscere un primo declino nel corso del Settecento a causa della distribuzione del riso di provenienza mantovana o milanese – cfr. M. Lecce, *La coltura del riso in territorio veronese (secoli XVI-XVIII)*, Verona, 1958; B. Chiappa, *La risicoltura veronese (XVI-XX sec.)*, Verona, 2012.

⁴⁸⁰ G. Borelli, *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 330-345, con attenzione alle pp. 334-335. Già nel 1696, oltre alla dimora di residenza in San Pietro Incarnario – ristrutturata nel quinto decennio da Alessandro Pompei e destinata infine a divenire di proprietà Orti Manara quando nel 1796 Isotta Spolverini sposerà Agostino Orti Manara – la famiglia Spolverini dichiarava di possedere altre sette case in affitto in città con

casata capitaneale, mentre Savina Trissino – sposata nel 1733 – apparteneva alla nobile dinastia vicentina, imparentata per via materna ai veronesi Pompei⁴⁸¹. Come riporta Ippolito Pindemonte nell'*Elogio* a lui dedicato, le tristi vicende che ne segnarono l'infanzia (ovvero la perdita di entrambi i genitori tra il 1718 e il 1730, e del fratello maggiore Giacomo nel 1729) lo costrinsero ben presto a rientrare da Bologna – ove stava conducendo gli studi formativi, presso i gesuiti – e a prendere le redini dei numerosi impegni di famiglia, senza tuttavia rinunciare a qualche occupazione pubblica (fu Consigliere Comunale, Vicario della Casa dei Mercanti, Provveditore di Comune, Capitano del Lago di Garda⁴⁸²) e a svariate cariche accademiche (all'interno della Filotima e della Filarmonica, cui fu aggregato dal 1733)⁴⁸³. Tale trapasso generazione, seppur forzato, venne accompagnato dal rinnovamento della facciata del palazzo residenziale, affidata all'elegante gusto del parente "acquisito" Alessandro Pompei (zio della consorte); anche gli interni vennero progressivamente mutati, "rinnovando mobili, profondendo arazzi, statue, quadri dei migliori pennelli veronesi del tempo"⁴⁸⁴. Sembrerebbe anzi che un primo contatto diretto con Francesco Lorenzi possa essere avvenuto proprio in questo frangente: stando al *Catastico* di Saverio Dalla Rosa – ripreso poi dallo Zannandreis – "in Casa Spolverini al Giardino" si poteva infatti riconoscere ai primi dell'Ottocento un "Cesare inorridito alla vista del teschio di Pompeo" realizzato dal pittore di Mazzurega a completamento di un più ampio ciclo dedicato a episodi di storia romana dipinti da più anziani artisti del calibro di Antonio Balestra, Felice Torelli, Simone Brentana e Antonio Cavaggioni⁴⁸⁵. La raffinatezza del gusto di Giambattista trovò proiezione ne *La coltivazione del riso*, tant'è che il Morazzoni lo considererà degno dei migliori risultati veneziani⁴⁸⁶. La lunga gestazione dei quasi cinquemila versi, unita all'indiscutibile bellezza delle

un profitto complessivo di cento ducati l'anno, una tenuta a Palazzolo "parte arativa e parte prativa con olivi, con casa da patron e casa da lavorente e in più una porzione di decima affittata per ducati 410; campi 1090 a Minerbe di cui campi 690 arativi vignati con morari e campi 400 vallivi che [...] rendono ducati 2000". Cfr. V. Mistruzzi, *Giambattista Spolverini. L'uomo*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. VII (CVII), 1931, pp. 77-106, p. 78; G. P. Marchi, "La coltivazione del riso" di *Giambattista Spolverini*, in "Verona Italy. Periodico della Camera di Commercio industria artigianato e agricoltura", a. VI, 1969, n. 16, pp. 45-50, p. 47; id., *Per una lettura della «Coltivazione del Riso»* in G. B. Spolverini, *La Coltivazione del Riso*, a cura di G. P. Marchi, Verona, 2005, pp. VII-XXXI, p. IX.

⁴⁸¹ Il lieto evento è testimoniato, a livello editoriale, dalla raccolta (purtroppo incompleta) *Per gli sponsali dell'illustriss. Sig. March. Marchese Giambattista Spolverini e dell'illustrissima Co. Savina Trissina. Versi*, Verona, P. A. Berno, 1733. Sulla biografia dello Spolverini si vedano I. Pindemonte, *Elogi di letterati*, 2 voll., Verona, 1825-1826, vol. II, 1826, pp. 5-126; V. Mistruzzi, *Giambattista Spolverini. L'uomo*, cit., pp. 77-106.

⁴⁸² Cfr. I. Pindemonte, *Elogi di letterati*, cit., vol. II, 1826, p. 9; per un'analisi più dettagliata sulle cariche dello Spolverini in seno all'amministrazione lagunare si veda V. Mistruzzi *Giambattista Spolverini e Venezia*, in "Archivio Veneto", s. V, a. LX, 1930, vol. 7, pp. 157-179; cfr. anche P. Simoni, *La 1ª edizione del poema "La coltivazione del riso" di Giambattista Spolverini*, in "Vita veronese", a. XXIV, n. 5-6, maggio-giugno 1971, pp. 165-169, p. 165.

⁴⁸³ V. Mistruzzi, *Giambattista Spolverini. L'uomo*, cit., p. 84 e p. 98; G. P. Marchi, *Per una lettura della «Coltivazione del Riso»*, cit., p. XII. Non si dimentichi che proprio dal lussuoso palco di famiglia Spolverini, allestito per volontà di Giambattista nel teatro veronese, divampò il rovinoso incendio del '49.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 97. L'autore quantifica le spese del periodo 1730-1762 (anno di morte del marchese) in 3170 ducati.

⁴⁸⁵ Allo stato attuale il dipinto è disperso. S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., p. 282; D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 432; K. Pomian, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, cit., pp. 1-70, p. 21; A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera completa*, cit., p. 274, cat. P.20.

⁴⁸⁶ G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, cit., p. 172: "Come tipo dell'arte tipografica del Carattoni presentiamo *La coltivazione del riso*: L'edizione del poema di Gian Battista Spolverini è stata diretta cogli

pagine non riscossero tuttavia un riscontro unitario e immediato. La maggior parte dei giudizi positivi sono successivi alla morte del marchese, avvenuta nel 1762⁴⁸⁷; l'ammirazione di Innocenzo Frugoni (affascinato dal "puro stile / adorno, armonioso, eletto e franco"⁴⁸⁸), di Giuseppe Parini (che al veronese s'ispira per la stesura de *Il Giorno*⁴⁸⁹), di Filippo Re (che vi riconobbe una trattazione perfetta, sia formalmente che tecnicamente)⁴⁹⁰, di Ippolito Pindemonte (che lo paragona a Virgilio), di Giacomo Leopardi (che gli riserva uno spazio d'onore accanto all'Arici e l'Alamanni, dedicandogli oltre duecento versi nella *Crestomazia poetica*⁴⁹¹) e di Vincenzo Monti (che ad Antonio Cesari fa presente come grazie ai versi di Pompei, Torelli e Spolverini, il Settecento scaligero non sia tutto "degnò di berlina e di frusta"⁴⁹²) non valsero infatti a compensare la complessiva indifferenza iniziale del mercato locale. Come se non bastasse, il libro rimase privo del gradimento ufficiale da parte della dedicataria Elisabetta Farnese, vedova di Filippo V, raggiunta per tramite di Giovanni Anguissola, funzionario veneziano alla corte madrilena⁴⁹³. Quest'ultimo, in verità, nel settembre del '56 anticipava all'ambasciatore Giustiniani – "protettore" dello Spolverini – le volontà della regina in merito al

stessi criteri che avrebbe ispirato lo Zatta a Venezia. Una chiarissima allegoria per antiporta, testate, finali e iniziali strettamente legate al testo e quindi di un verismo documentario e didascalico: illustratore è F. Lorenzi, tiepolesco nell'antiporta e nei finali, nei quali arrischia eleganti scorci; Domenico Cunego, che ha eseguito i rami, sfoggia costantemente una attraentissima freschezza di taglio, impreziosito da bei giochi di luce".

⁴⁸⁷ Pindemonte mette in evidenza come a circa tre anni dalla stampa dell'opera "cominciò sventuratamente a patire di epilessia. Doloroso assai fu a lui quello stato. Conciosiaché il male avea infralite bensì le sue facoltà intellettuali, ma non distrutte: laonde i fantasmi poetici se gli presentavano ancora innanzi alla mente, ma o sentitasi mancar la forza di dar loro un corpo, o temea di farlo per le proibizioni, che severissime della bocca de' medici erano uscite. La compagnia di qualche amico, o d'un libro, e quella principalmente della soprastante consorte, furono i suoi migliori conforti umani ne' due anni, ch'egli passò in tal condizione: anni di debolezza, di decadimento, d'eclissi agli occhi del Mondo, ma per la virtù con cui li sostenne, di forza, d'elevatezza, di splendore a quelli del Cielo, ove si può credere che salisse, quando la Morte, il che fu nell'anno della sua età sessagesimo settimo, gli diede il volo". I. Pindemonte, *Elogio di letterati*, cit., p. 65.

⁴⁸⁸ Lettera a Michele Sagrmoso ripresa in I. Pindemonte, *Elogio del marchese Giovambattista Spolverini scritto dal marchese Ippolito Pindemonte cavaliere gerosolimitano*, Venezia, s. n.t., 1782, pp. 49-50.

⁴⁸⁹ Cfr. M. Tizi, *Componenti didascaliche del «Giorno»*, in "Rivista di letteratura italiana", VI, 1988, 1, pp. 9-34.

⁴⁹⁰ Re (Reggio Emilia, 1763-1817) è considerato uno dei fondatori della scienza agronomica in Italia. Cfr. F. Re, *Della poesia didascalica georgica degli italiani dopo il ristoramento delle scienze sino al presente saggio del Cav. Prof. Re*, Bologna, 1809, pp. 105-107. L'autore confessa: "Dirò che questo poema [...] può servire di guida ai coltivatori del riso, non essendovi omesso alcun precetto relativo al buon coltivamento di questa pianta". *Ivi*, p. 107.

⁴⁹¹ G. Leopardi, *Crestomazia italiana: la poesia*, cit., pp. 216-222; id., *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, 2 voll., Firenze, 1969, vol. I, p. 447.

⁴⁹² V. Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, 4 voll., Milano, 1817-1826, vol. I, p. 208.

⁴⁹³ Nella scelta della dedicataria l'autore intendeva stabilire un parallelo con Luigi Alamanni, "[...] acciò che si come egli per le mani della Serenissima Real Delfina Margherita de' Medici poté offrire al Cristianissimo Re Francesco I detta sua Opera [il riferimento è alle *Opere toscane*, Firenze, Giunta, 1532] così io per quelle di Vostra Maestà al Cattolico Re Filippo V, in quel tempo vostro glorioso Consorte, presentar ne potessi il compimento". La morte del Re di Spagna nel '46 spostò automaticamente il focus nella vedova Elisabetta. Cfr. G. Spolverini, *Alla S. R. G. M. D'Elisabetta Farnese vedova del Cattolico Re Filippo Quinto*, in *La coltivazione del Riso*, cit. s. n. p. *Ivi*: "Il conoscere non meglio ad altri convenire simil tributo che a un monarca delle Spagne, di cui niuno, o per relazione di sangue a quell'inclito Re di Francia, o per ampio possedimento di paesi atti a tal seme, tien fra' Principi dell'Europa più diritto a questo argomento: l'osservare così a' miei giorni, come a quelli dell'Alamanni, maturato per gloria d'Italia, un istesso avvenimento sopra due insigni Principesse, l'una e l'altra sue originarie, e accoppiate a due Sovrani, benché posti in Trono diverso, però scesi d'una medesima stirpe, e conformi fra loro e ad esse di virtù e d'inclinazioni, specialmente a pro delle scienze e di chi in quelle si adopera [...]". Il Mistruzzi riporta inoltre che un avo di casa Spolverini, Bailardino Nogarola (1270-1339) aveva prestato servizi presso la dinastia dei Farnese. Cfr. V. Mistruzzi, *Intorno a «La coltivazione del riso» di G. B. Spolverini*, cit., p. 87.

poema veronese, confidando che “non sarà difficile l'accettazione quando si tratti di pura dedica”, purché cioè l'autore “non porti seco qualche pretensione, come molte volte ha succeduto che con mottivo di dedica hanno poscia preteso cose diverse”⁴⁹⁴. Giambattista, che molto vi aveva investito – in termini di tempo, energie, speranze, finanze e visibilità – restò a tal punto insoddisfatto da rimettere in discussione l'intero lavoro (a partire dai suggerimenti del Torelli) in vista di una seconda edizione nella quale intendeva “restituire alquanti passi alla sua prima originaria lezione”⁴⁹⁵. A tal fine coinvolse altri amici e letterati cui provvide a inviare copie della *princeps* corredate da correzioni a penna⁴⁹⁶. Ammalatosi però gravemente di epilessia, morì solo quattro anni dopo la prima edizione e il progetto di una seconda stampa sarà infine condotto a termine nel 1763 dalla vedova Savina Trissino (per i torchi del Carattoni). Il testo promosso dalla consorte si limita a riportare in appendice “varie lezioni [...] tratte da i margini d'uno esemplare trovatosi presso l'autore”⁴⁹⁷ (quello spedito al Passeroni, per la precisione) e sembra perciò assolvere una funzione commemorativa piuttosto che realizzare le ultime volontà letterarie e tipografiche dell'inquieto marito. La struttura dei canti rimane invariata, ma si riconoscono alcuni ritocchi nell'alternanza testo-immagine: scompaiono, ad esempio, il ritratto di Elisabetta Farnese e la corrispondente vignetta di dedica, mentre l'iniziale “Q” viene utilizzata nella premessa “Al lettore cortese”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁴ BCVR, *Autografoteca Giuliani*, b. 225, lettera dell'8 settembre 1756: “[...] Quando dunque la dedica espressa non abbia ulteriori intenzioni, potrà V. E. disporre che si mandi copia della dedicatoria [...] affinché si riconosca che sia composta con espressioni naturali, e libera da quelle enfatiche lodi dalle quali la Maestà Sua è totalmente aliena e contraria”. Nonostante le premesse poco promettenti, Spolverini procedette con la stesura della lettera, puntando comunque al gradimento della dedicataria.

⁴⁹⁵ Lettera di G. Spolverini ad A. Costi del 5 agosto 1758, ripresa in V. Mistruzzi, *Intorno a “La coltivazione del riso” di G. B. Spolverini*, cit., p. 89. Cfr. anche G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, in “Studi e problemi di critica testuale”, 5, 1972, pp. 84-130, p. 87. Sulla questione Corubolo: “Non sappiamo se si sia trattato di una omissione della regina o di una grave mancanza dell'ambasciatore veneto in Spagna, sospettato di non aver trasmesso le copie a lei destinate o addirittura di essersi appropriato dell'anello inviato da Elisabetta Farnese al poeta”. Cfr. A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., pp. 112-114, cat. n. 48, p. 112. Sulla questione si sofferma anche M. Paoli, *L'appannato specchio*, cit., p. 91.

⁴⁹⁶ Lettera di G.B. Spolverini ad A. Costi del 5 agosto 1758, riportata in G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, cit., pp. 87-88: “Tre copie del poema, ciascuna con diverse varianti, furono inviate in esame a celebri letterati del tempo: a Gian Carlo Passeroni, al Maresciallo Generale di Santa Cristina di Milano e ad Innocenzo Frugoni; le loro risposte furono talora favorevoli alle lezioni primitive, già respinte o modificate su consiglio del Torelli”. Le prime due sono attualmente conservate presso la Biblioteca civica veronese rispettivamente alle collocazioni POST 297 e POST 324, mentre la terza è segnalata nel 1932 da Mistruzzi in collezione Fumanelli. Per un confronto delle varianti cfr. V. Mistruzzi, *Intorno a “La coltivazione del riso” di G. B. Spolverini*, cit., pp. 90-99; G. P. Marchi, *“La coltivazione del riso” di Giambattista Spolverini*, cit., pp. XXX-XXXI, note 40-42.

⁴⁹⁷ G. B. Spolverini, *La coltivazione del riso del marchese Gian Battista Spolverini al cattolico re Filippo Quinto. Seconda edizione*, Verona, A. Carattoni, 1763, pp. 198-209.

⁴⁹⁸ Sulle diverse edizioni del testo cfr. P. Simoni, *Le edizioni della “Riseide” di Giambattista Spolverini*, in “Vita veronese”, a. XXX, n. 5-6, maggio-giugno 1977, pp. 135-139. Oltre alla versione del '63, l'autore elenca i seguenti titoli (tra ristampe, nuove edizioni e raccolte antologiche): *La Coltivazione del Riso. Poema del Marchese Gian Battista Spolverini. Edizione Seconda*, Bergamo, F. Locatelli, 1764; *La Coltivazione del Riso del Marchese Gian Battista Spolverini al Cattolico Re Filippo V*, in *Raccolta di Poemi Georgici*, Lucca, F. Bonsignori, 1785, vol. II; *La Coltivazione del Riso di Gian Battista Spolverini in Poemi Georgici del secolo XVIII*, Venezia, A. Zatta e figli, 1790; *La Coltivazione del Riso del Marchese Gian Battista Spolverini*, Verona, B. Giuliani, 1796; *La Coltivazione del Riso di Giovambattista Spolverini. Edizione ottava con l'elogio dell'Autore nuovamente scritto da Ippolito Pindemonte e con illustrazioni dell'editore ad uso delle scuole*, Padova, Stamperia del Seminario, 1810; *La Coltivazione del Riso del Marchese Giambattista Spolverini colle varie lezioni del medesimo*, in *Raccolta di Poemi didascalici*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1813; *La Coltivazione del Riso di Gian Battista*

Analogamente al poema bettiano, anche in questo caso l'articolazione risulta quadripartita; alla dedica seguono la proemiale invocazione alle Muse e l'esposizione dell'argomento. La dissertazione prosegue poi per gradi: si esaminano le condizioni geologiche, idrologiche e metereologiche necessarie alla risicoltura (libro I), il momento adatto per l'aratura e la semina (libro II), l'importanza della mondatura (libro III) e, in ultima, le fasi della mietitura e della trebbiatura (libro IV). Non mancano esplicite esortazioni ai reggitori veneziani affinché intervengano per controllare e moderare le pratiche di diboscamento, a sua volta causa di rovinose inondazioni (come quella subita dalla città atesina nel 1719, descritta con versi accorati⁴⁹⁹). La pubblicazione del '58 colpisce però soprattutto per lo splendido apparato iconografico che si distingue dagli altri trattati per lo sfarzo e l'eleganza delle acqueforti. Il merito spetta nuovamente al “*team*” composto da Francesco Lorenzi e Domenico Cunego, giunto ormai “agli sgoccioli” per via del trasferimento romano di quest'ultimo (ancorabile tra il 1761 e il 1762). Il volume si apre con un'antiporta allegorica raffigurante *Cerere e Trittolemo* (fig. 857); secondo il mito la dea, giunta ad Eleusi sotto false spoglie alla ricerca della figlia Persefone, fu accolta dal re Celeo, di cui accudì i figli Demofonte e Trittolemo. Al secondo insegnò l'arte dell'agricoltura affidandogli il compito di sorvolare su un carro trainato da draghi (riprodotti nello sfondo) l'intera regione dell'Attica, sulla quale sparse sementi di grano⁵⁰⁰. La divinità fluviale in alto rimarca l'importanza dell'elemento idrico, mentre il putto alato in basso regge sulle spalle il progetto di una risaia, indicato dalla medesima Cerere al giovane Trittolemo; chiude la narrazione visiva il distico ovidiano desunto dalle *Metamorfosi*. La vignetta frontespiziale, dalla composizione sobria e lineare, intende invece evocare attraverso l'accostamento di elementi simbolici (spiga di riso, penna d'oca inchiostrata, lira, corona d'alloro) la doppia gloria conseguita dall'autore, sul piano letterario e su quello professionale/agrario (fig. 858). L'immagine di accompagnamento alla dedica mantiene

Spolverini Veronese al Cattolico Re Filippo Quinto, Verona, Tipografia Bisesti, 1819; *La Coltivazione del Riso del Marchese Giambattista Spolverini*, in *Raccolta di Poemetti didascalici originali o Tradotti*, Milano, Tipografia Visai, vol. II; *La Coltivazione del Riso del Marchese Giambattista Spolverini colle varie lezioni. Edizione seconda*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825; *La Coltivazione del Riso di Giovambattista Spolverini al Cattolico Re Filippo Quinto* in *Raccolta di Poemi Georgici*, Milano, G. Silvestri, 1826, vol. II; *La Coltivazione del Riso di Giambattista Spolverini*, in *Parnaso Classico Italiano*, Venezia, G. Antonelli, 1847, vol. CLXIII; *La Coltivazione del Riso di Giambattista Spolverini*, in *Parnaso Italiano*, Venezia, G. Antonelli, 1847, vol. IX; *La Coltivazione del Riso di Giovan Battista Spolverini e il Canapaio di Girolamo Baruffaldi novamente pubblicati a cura di Gateano Dehò*, Torino, Tipografia Salesiana, 1879; *La Coltivazione del Riso con introduzione, note e varianti ora per la prima volta edite a cura di Vittorio Mistruzzi*, Milano, C. Signorelli, 1929; *La Coltivazione del Riso di Gian-Battista Spolverini*, s. n. t.; *La Coltivazione del Riso di Giambattista Spolverini*, in *Bellezze de' Poeti Didascalici. Rucellai Le Api, Baldi La Nautica, Spolverini La Riseide, Roberti Le Verle, Mascheroni L'Invito a Lesbia*, Firenze, Tipografia delle Bellezze della Letteratura Italiana, s. a.

⁴⁹⁹ G. Spolverini, *La Coltivazione del Riso*, cit., vv. 1120-1140 (pp. 50-51). Il riferimento all'inondazione del '19 richiama di certo alla mente del lettore la più recente del 1748 (che molti danni arrecò ai possedimenti in Campeggio e Palazzolo dello stesso Spolverini). In merito cfr. V. Mistruzzi, *Intorno a “La coltivazione del riso” di G. B. Spolverini*, cit., pp. 77-78.

⁵⁰⁰ A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., p. 114. Non è mancato chi – come Ilario Casarotti, commentatore dell'edizione padovana del 1810 – ha voluto scorgere nella presenza dei draghi alati più profonde motivazioni di ordine sociale e folklorico, alludendo all'usanza veronese allora in voga di esibire nelle processioni di maggio un cocodrillo di legno – dal volgo identificato come “drago” – manovrato da una funicella tramite la quale apriva e chiudeva la bocca. Cfr. G. P. Marchi, “*La coltivazione del riso*” di *Giambattista Spolverini*, cit., p. 49.

l'atmosfera mitologica, lontana nel tempo e nello spazio, propria del grande rame d'apertura: si scorge infatti una Minerva elmata che, deposti gli armamenti (lancia, scudo sbalzato e fodero di una spada), con posa rilassata regge e osserva il busto di Elisabetta Farnese (1692-1766), già duchessa di Parma e dal 1714 regina consorte di Filippo V, di cui rimase vedova nel 1746⁵⁰¹. L'impostazione del ritratto parrebbe derivare dalla grande tela della *Famiglia di Filippo V* (408 cm × 520 cm) oggi al Prado, realizzata nel 1743 dal francese Louis-Michel van Loo (Toulon, 1701 - Parigi, 1771), pittore ufficiale della corte madrilenia (cfr. **figg. 859-859/a**). Identico appare lo sguardo severo e autorevole della donna, ringiovanito nei tratti nonostante l'età più avanzata, incorniciato da due gocce di perla ai lobi e da un diadema sul capo. L'ovale è adagiato su una struttura piramidale – allusiva al defunto marito e alla gloria principesca – il cui basamento riporta i versi 10-12 del carne VI di Girolamo Fracastoro (*“Ad Margaritam Valesiam Navarrae reginam”*) che giustificano la presenza scenica di Pallade Minerva⁵⁰². L'ossequioso testo offerto a Elisabetta risulta impreziosito da altri ornamenti calcografici come l'impresa d'apertura con motto ovidiano *“Aurea fingens omnia”* (rivisitato però nel significato generale)⁵⁰³ semanticamente attiguo all'iniziale successiva, e il rame di chiusura raffigurante una giovane contadina che, in notturna, illumina il riso in fase di essiccazione (**figg. 860-862**). Questi tre elementi – testata, iniziale e finalino – si ripetono, variati, nelle diverse sezioni dell'opera (fatta eccezione per il libro III), abbandonando le iconografie connesse al mito e aderendo pienamente al contenuto del testo. Il primo libro si accompagna all'immagine di due agrimensori sulle sponde opposte di un fiume, colti nella delicata scelta del terreno da adibire a risaia, fase preliminare e imprescindibile (**fig. 863**). L'efficacia e la vivacità della scena ebbe un certo successo tra gli addetti ai lavori tant'è che a distanza di secoli essa ricompare disegnata (pur con alcune modifiche paesaggistiche) nel margine di una carta topografica del 1820 (**fig. 863/b**)⁵⁰⁴. Alla composizione potrebbe inoltre essere accostato un disegno conservato presso la Biblioteca civica Poletti di Modena. Si tratta di uno studio di figure (e parti di figure) diverse, compresenti nella medesima carta a preparazione azzurra; tra esse si scorge un giovane semi-inginocchiato le cui gambe sembrano coincidere – in controparte – con quelle del personaggio di figura 863 (cfr. **fig. 863/a**). Seguendo le indicazioni dell'autore, Lorenzi indugia nella descrizione della

⁵⁰¹ L'autore confessa in premessa che avrebbe voluto rivolgere il volume alla coppia reale, emulando in questo Luigi Alamanni che “per le mani della Serenissima Real Delfina Margherita de Medici poté offrire al Cristianissimo Re Francesco I detta sua Opera”. Cfr. G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, cit., s.n.p.

⁵⁰² Cfr. G. Fracastoro, *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia nunc multo, quam antea, emendatiora; accesserunt reliquiae Carminum Joannis Cottae, Jacobi Bonfadii, Adami Fumani, Nicolai Archii, poetarum veronensium*, Padova, G. Comino, 1718 (poi ristampato dallo stesso Carattoni nel 1740). Sulla simbologia della piramide cfr. C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 247-248.

⁵⁰³ Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, l. XI, vv. 118-119. Se per il poeta latino era Mida a trasformare in oro ciò che toccava, qui sono i raggi solari a dorare le spighe. Vi è peraltro un sottile gioco dialettico con i primi versi del poema ove il cereale è paragonato all'argento. La posa del putto d'accompagnamento ricorda il medesimo soggetto utilizzato in antiporta al *Viaggio di S. Filippo Neri*, uscito negli stessi anni per i torchi dell'Andreoni (cfr. **fig. 666**).

⁵⁰⁴ Cfr. B. Chiappa, *La risicoltura veronese (XVI-XX sec.)*, cit., p. 31. La mappa si trova in ASVr, *Campagna*, dis. 125.

strumentazione, protagonista nel rame di testa e nell'ingegnosa iniziale "T" (**fig. 864**)⁵⁰⁵, mentre la vignetta che segna la chiusa ha un sapore decisamente più agreste (**fig. 865**). Spaccati di realismo declinati con grazia barocca continuano anche nei libri successivi, ove il lettore trova piccole e sintetiche "tregue" visive a completamento degli endecasillabi: dalla semina e dall'aratura del secondo libro (**figg. 866-868**) alla mondatura del terzo, svolta da laboriose braccianti su indicazione di un guardiano – il cui "lungo vincastro", sulla destra, divide diagonalmente la composizione (**figg. 869-870**) – fino alla trebbiatura finale compiuta da "animose cavalle" su "alte biche" (**figg. 871**)⁵⁰⁶. Quest'ultimo rame, in particolare, funse da modello per l'affresco che Nicola Marcola (1736-1770) dipinse nel 1765 in villa Dionisi, a Cerea (cfr. **fig. 871/a**)⁵⁰⁷; il tema della risicoltura costituiva infatti il *fil rouge* ornamentale della loggia residenziale, a memoria di un attività che, pur iniziata tardivamente (la "supplica" di Ottavio Dionisi al magistrato veneto è del 1681) e proseguita non senza intoppi, aveva arricchito di molto la disponibilità economica familiare⁵⁰⁸. Che gli Spolverini e i Dionisi (con i relativi protagonisti, Giambattista e Gian Giacomo) avessero intrecciato a più riprese le loro traiettorie – commerciali e culturali che fossero – è fuori dubbio (basti solo il fatto che entrambi gravitavano nei circuiti della Filarmonica e della Filotima). Ed è altrettanto certo che, malgrado il canonico prediligesse trattare di questioni storiche o analisi dantesche, dalla sua libreria non mancassero pubblicazioni a tema georgico-didascalico, attraverso le cui pagine brillava l'eleganza linguistica

⁵⁰⁵ G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, pp. 34-35 (vv. 808-833): "Son di scorger più, e in non fallace / Guisa osservar, se tanto o quanto il corso / Dar si possa a stagnante, o a mobil onda / Per camin nuovo, e trasportarla altrove. / Chi librar l'archipenzolo, o lo squadro / Ama, e piombarlo sovrapposto a riga; / Chi due pensili ampole a un segno colme, / Chi cristallin cavo cilindro, ov'erri / Sottile, chiusa in liquor, aerea bolla, / Nel cui mezzo s'avvien che immobil Giaccia, / D'orizzontale perfetta linea è segno. / Ma più in uso è a' di nostri, e in maggior pregio / Prender lunga due piè siringa, o canna, di bronzo, o ferro, o d'oricalco, o d'altro / Non dissimil metallo: in capo ad ambe / Le sue ben chiuse estremità traverse / Posan due cune, o conche anguste e lunghe, / Di bassissimo labro, a cui fraposto / Fuor esce col medesimo intervallo / Altro d'orlo simil tondo spiraglio. / In queste, che a piacer move, ed agguaglia / Con branche stese obliquamente in alto / Chiocciola di terzo acciaio fino, / O a bischero volgente attorto spago, / Tanto instillar per lo spiraglio istesso / si dee liquor, ch'ambe pareggi, e colmi".

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 149 (vv. 251-255).

⁵⁰⁷ Nel '65 il Marcola realizzò ad affresco nel fastigio della loggia di Ca' del Lago quattro riquadri con momenti dell'attività nella "risara". Attualmente solo due sono ancora leggibili, ma è possibile avere un'idea dell'insieme grazie ai disegni preparatori fortunatamente conservati in loco (raffiguranti *La semina del riso*, *Mondine all'opera*, *Cavalli che battono il riso*, *Omaggio alla campagna*). La composizione di ciascun episodio ammicca alla poesia arcadica e alla pittura di genere, tradendo però anche una visione illuminata del lavoro, quasi a rievocare una mitica età dell'oro. Punti d'incontro con il poema spolveriniano si possono scorgere anche in relazione al disegno con mondine (**fig. 869/a**), per quanto si possa parlare più di una suggestione generale che di precise riprese figurative. Cfr. B. Chiappa, *I Dionisi: vicende di un casato e di un patrimonio*, cit., pp. 28-30; L. Romin Meneghello, *L'attività dei Marcola nella decorazione pittorica della villa*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, cit., pp. 65-74; E.M. Guzzo, *Appunti sul patrimonio artistico ceretano tra '500 e '700*, cit., pp. 277-312, p. 300; A. Tomezzoli in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 211-219 cat. 52.

⁵⁰⁸ Sull'attività dei Dionisi a Bonavicina e le continue diatribe (proseguite per dodici anni, dal 1753 al 1765) per le confinanti proprietà dei Rubiani si veda B. Chiappa, *I Dionisi: vicende di un casato e di un patrimonio*, cit., pp. 28-30 (e ricchi riferimenti documentari). La tematica bucolico-risicola si riscontra anche in altre decorazioni ad affresco, più o meno coeve: si pensi alle scene del *Trasporto del riso su barca*, dell'*Essiccazione del riso sull'aia* e della *Trebbiatura con il "ballo" delle cavalle sull'aia* realizzate a fine Settecento da un anonimo pittore veronese per villa Allegri di Trevenzuolo; o ancora ai riquadri del salone d'ingresso di villa Lavagnoli a Veronella con la *Trebbiatura*, la *Pilatura*, la *Mietitura e il trasporto del riso su barca*, ascrivibili all'ambito di Andrea Porta. Cfr. rispettivamente M. Vinco in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 329-330, cat. 210 e pp. 362-364, cat. 223.

del Lorenzi⁵⁰⁹. Secondo lo studio di Pino Simoni la prima versione del 1758, in tiratura limitata, includeva peraltro alcune copie in carta distinta con rilegatura di pregio (in pergamena con tassello al dorso oppure in pelle con fregi ornamentali, dicitura in oro e nervi al dorso, talvolta munite inoltre di “testimonio”, ovvero di segnalibro, in pelle)⁵¹⁰.

La delicatezza con cui l'artista di Mazzurega delineò pose e fatiche di uomini comuni all'interno della *Riseide* riporta alla mente (e agli occhi) una coppia di disegni conservati presso la Biblioteca civica scaligera, ad oggi non ricondotti a un vero e proprio “prodotto finito”, pittorico o incisivo. Si tratta di uno schizzo a sanguigna (mm 136 x 209) in cui sono riprodotte due figure maschili sdraiate durante una pausa (di caccia?) (**fig. 865/a**); è evidente che non si tratta di uno studio preparatorio per le vignette de *La coltivazione*, ma non si esclude possa trattarsi di scarti legati a questo poema didascalico o addirittura – come suggerisce Alessandro Corubolo, che per primo le studiò – alla successiva edizione della *Coltivazione dei monti* (1778) scritta dal fratello Bartolomeo⁵¹¹. Lo stesso dicasi per l'altro bozzetto a matita e rialzi a biacca su carta grigia (mm 140 x 160) ove compare una coppia di fanciulle intente a trasportare dei cesti, seguite da una bimba e da un ragazzo (**fig. 866/a**)⁵¹². La linea delle spalle, sottolineata dallo scollo dell'abito, dallo sbuffo delle ampie maniche e dal profilo leggermente spostato non può non evocare la graziosa mondina di figura 866, pur mantenendo una chiara autonomia compositiva. Ulteriori prove sul genere si riconoscono in un altro paio di disegni realizzati sempre nel 1773 a penna e inchiostro bruno, oggi in collezione privata milanese, resi noti da Alessandro Bettagno in occasione della mostra sul disegno veneziano del 1971 (con errata decifrazione “1737”) (cfr. **figg. 865/b-c**)⁵¹³. Nonostante la varietà delle tecniche utilizzate, la coincidenza cronologica dei cinque disegni fa pensare dunque, con buona probabilità, a una serie di bozze per un unico progetto librario. È utile altresì menzionare in questa sede una piccola tavola, posta in antiporta a un almanacco pubblicato nel 1759 dall'Andreoni, raffigurante una contadina a piedi scalzi che reca una zucca (**fig. 869/b**). La paternità dell'incisione va senza dubbio ascritta al Cunego; non si esclude invece che la composizione sia invece del Lorenzi, a conferma – ancora una volta – della qualità del connubio, di cui – già prima del Carattoni e del Moroni – l'Andreoni si avvalse.

⁵⁰⁹ Da un punto di vista editoriale l'unica occorrenza in cui i due nomi sono affiancati consiste in una modesta pubblicazione in ottavo impressa nel 1776 per i torchi dei Carattoni: *Dell'origine e dei progressi della zecca in Verona ove si spiegano alcune lettere impresse sulla sua antica moneta non intese dal Sig. Muratori*.

⁵¹⁰ P. Simoni, *La 1^a edizione del poema “La coltivazione del riso” di Gian Battista Spolverini*, in “Vita veronese”, a. XXIV, n. 5-6, maggio-giugno 1971, pp. 165-169, p. 167.

⁵¹¹ I disegni si trovano in BCVR, *Autografoteca Scolari*, b. 266. Si veda A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, in “Verona illustrata”, 2, 1989, pp. 77-87, p. 80. Lo slittamento sembrerebbe indicato dall'iscrizione antica (forse addirittura settecentesca) posta sul retro: “Francesco Lorenzi F. 1773”. Il nome dell'autore risulta ripetuto, a inchiostro, anche nel *verso* del foglio, in basso a sinistra.

⁵¹² *Ibidem*. Anche qui s'intravede, sotto una cancellatura d'epoca successiva, l'iscrizione coeva “Francesco Lorenzi F. 1773” (ove l'indicazione del nome risulta però abrasa).

⁵¹³ *Le dessin vénitien au XVIII^e siècle*, Catalogo della mostra (Paris, Galerie Heim, 15 dicembre 1971 - 23 gennaio 1972) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1971, pp. 69-70, cat. nn. 140-141.

Tornando all'impaginazione generale de *La Coltivazione*, il gusto narrativo-descrittivo s'infiltra anche nelle gustose iniziali dal sapore piazzettesco⁵¹⁴, animate da personaggi energici che si muovono con noncuranza tra le lettere capitali, come nel caso della campagnola che oltrepassa di schiena l'arcuata "O", della mondina che scavalca a gambe nude la "G" o del cacciatore che allunga il passo oltre l'incavo della "M" protendendo illusionisticamente la canna del suo fucile al di là della cornice di contenimento. L'ultima immagine del testo assume poi un valore quasi scientifico: diversamente dagli altri finalini raffiguranti per lo più braccianti al lavoro o al riposo, viene qui riprodotta con estrema verosimiglianza una pila idraulica per la brillatura del riso, a dimostrazione degli aggiornamenti tecnici da parte dell'autore.

In anticipo sul "riscatto" critico ottocentesco, l'opera dello Spolverini, magistralmente sospesa tra serietà (scientifica) dei contenuti, digressioni poetiche dal sapore callimacheo e contro-parti visive, ebbe un importante riconoscimento tipografico già in seno alla città scaligera: nel 1796 infatti Bartolomeo Giuliani si cimentò in un'accurata ristampa del testo, sovrintendendo così alla terza edizione della *Riseide*. Siamo qui però di fronte a un'operazione diversa da quella condotta nel '63 dalla vedova Trissino (che di fatto ricalcava la *princeps* del '58⁵¹⁵), obbediente – questa di fine secolo – a precisi proponimenti culturali e a strategie commerciali tutt'altro che sprovvedute. Conscio del successo delle due precedenti pubblicazioni (rese oramai introvabili⁵¹⁶), il conte intravide nel volume spolveriniano l'occasione perfetta per rimpinguare le casse della neonata officina domestica, senza venir meno all'enunciata "*mission*" d'impresa: promuovere cioè le "opere de' sommi uomini che ornarono"⁵¹⁷ Verona. Beninteso, legami di conoscenza e di sincero affetto con la famiglia Spolverini sono confermati dalla presenza di un suo membro, Ottaviano (verosimilmente nipote di Giambattista), in qualità di testimone nuziale al matrimonio di Bartolomeo e Isotta Dal Pozzo, nel 1784⁵¹⁸.

Nel suo attento resoconto, a proposito della *Coltivazione* Franco Riva segnalava l'eleganza dell'impaginazione, dacché "varia la disposizione dei caratteri, filosofia e testo d'Aldo, tondi e corsivi; bella e compatta l'inchiostrazione. Giustezza di righe 24-27, a larghi margini come per la *Merope*"⁵¹⁹. L'ideale estetico a cui Giuliani s'ispira è la produzione del Bodoni; concorrono in

⁵¹⁴ Il parallelismo, individuato già da Corubolo, s'intende soprattutto in relazione alle composizioni congedate dal pittore veneziano per l'edizione della *Gerusalemme Liberata* impressa dall'Albrizzi. Cfr. A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., p. 248.

⁵¹⁵ Nella seconda edizione non sono tuttavia presenti l'antiporta allegorica, la tavola con ritratto della dedicataria e la relativa testata di accompagnamento.

⁵¹⁶ B. Giuliani, *Alla nobile Signora Contessa Isotta Spolverini Buri in La coltivazione del riso del marchese Gian Battista Spolverini*, Verona, B. Giuliani, 1796, p. IV.

⁵¹⁷ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, lettera dell'11 febbraio 1796 a Giambattista Bodoni. Per lo stesso motivo, in quel torno d'anni, Bartolomeo si adoperò per ristampare anche la *Merope* maffeiana (1796) – uno dei testi più noti della Verona settecentesca, anche a livello internazionale – riproponendo la lezione del volume ramanziniano.

⁵¹⁸ Cfr. F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 36 (ove però gli sponsali sono erroneamente collocati nel 1781); G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., pp. 781-785. Ottaviano Spolverini risulta testimone assieme a Pandolfo Serego e Alberto Pompei.

⁵¹⁹ F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliani*, cit., p. 34. L'abbinata dei font "filosofia" e "testo d'Aldo" andava a sostituire l'utilizzo congiunto di "filosofia" e "garamoncino". Il "testo d'Aldo" era stato peraltro

questa direzione la scelta della carta (velina e liscia) proveniente dalle cartiere Andreoli di Toscolano, l'utilizzo di eleganti caratteri acquistati dalla fonderia Haas di Basilea, e la disposizione ariosa del testo, ben calibrato nei margini e nell'interlinea.

L'iniziativa diede presto i suoi frutti tant'è che nell'arco di un lustro (tra il 1796 e il 1802) la bottega di S. Paolo riuscì a vendere oltre cinquecento copie⁵²⁰; un risultato assai apprezzabile, soprattutto se paragonato ai deludenti riscontri ottenuti con quello che – per lo stampatore/editore – avrebbe dovuto essere il libro “di punta” nonché il motore dell'intera attività: l'*Ittiolitologia*. I cambiamenti allestitivi rispetto al '58 testimoniano, da un lato, la volontà di aderire a un'estetica nuova, aggiornata sul gusto del momento, e dall'altro la spiccata capacità del Giuliani di gestire le diverse forze “in campo” (letterarie e artistiche *in primis*) facendo leva su una fitta rete di rapporti personali⁵²¹. Sotto il profilo paratestuale si nota subito la mancanza degli accompagnamenti calcografici (antiporta, frontespizio, vignette in testa e in coda ai canti), fatta eccezione per la tavola con il ritratto dello Spolverini che sostituisce l'immagine di Elisabetta Farnese, spostando dunque il *focus* dalla destinataria iniziale (dimostratasi indifferente) all'autore (**fig. 874**). La celebrazione di quest'ultimo avviene su un duplice fronte – iconografico e biografico – coinvolgendo all'uopo diverse figure, in un *continuum* di legami e conoscenze. Innanzitutto la nuova dedicataria, Isotta Spolverini Buri, figlia del marchese, “erede dello spirito, dell'ingegno, e del gusto del Genitore”⁵²², la quale contribuì all'impresa fornendo allo stampatore il modello pittorico per l'incisione dell'effigie paterna. L'originale dipinto, ad oggi non identificato, faceva verosimilmente parte di una più ampia galleria di ritratti di famiglia volta ad abbellire le sale di Palazzo Spolverini in San Pietro Incarnario, già celebrate nella *Verona Illustrata* per la presenza di tele del Balestra, del Torelli e dello Spada, assieme agli affreschi del Dorigny⁵²³. Il suo accomodamento editoriale spettò al segno di Agostino Ugolini (1755-1824) e al tratto di Andrea De Bernardis, due artisti con cui Giuliani stava in quegli anni intrecciando soddisfacenti accordi professionali. Il primo, noto soprattutto per le commissioni religiose, sul finire del secolo vantava anche ottima fama come ritrattista, secondo forse solo a

acquistato in vista dell'allestimento dell'*Ittiolitologia*. Si veda anche A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., p. 255, cat. n. 105.

⁵²⁰ F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani*, cit., p. 34.

⁵²¹ Un interessante affondo sulle relazioni sottese alla redazione della *Riseide* del 1796 si ha in M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»: note attorno al ritratto di Giovambattista Spolverini nell'edizione Giuliani della Coltivazione del riso*, in “Paratesto”, 9, 2012, pp. 119-142.

⁵²² B. Giuliani, *Alla nobile Signora Contessa Isotta Spolverini Buri*, in *La coltivazione del riso*, cit., p. IV.

⁵²³ S. Maffei, *Verona Illustrata. Parte terza*, cit., p. 310. L'ipotesi è già in M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»*, cit., p. 127. In tal senso va letto anche il ritratto della contessa realizzato da Saverio Dalla Rosa, il quale provvede a dipingere anche la figlia, Maria Claudia di Canossa Buri, dimostrando familiarità con altri membri della famiglia Spolverini. Nel 1794 congedò infatti due tele a *pendant* raffiguranti rispettivamente Isotta Spolverini Dal Verme con i figli Giangirolamo e Giambattista Orti Manara e il di lei marito, Agostino Orti Manara con le figlie Vittoria e Teresa. Cfr. P. Marini, *Con fatica uguale al premio. Saverio Dalla Rosa tra rivoluzione e restaurazione*, in S. Dalla Rosa, *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti*, cit., pp. 1-40, p. 17; A. Zamperini in *Il Settecento a Verona*, cit., p. 201, cat. n. 66a e 66b. Sulla pratica diffusa di celebrare la casata di appartenenza tramite l'esibizione di ritratti di antenati cfr. P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento*, cit., pp. 103-124.

Saverio Dalla Rosa⁵²⁴. In ambito editoriale il suo nome è già stato menzionato – in coppia con Dall’Acqua – a proposito degli *Aneddoti* danteschi del Dionisi, impressi tra il 1785 e il 1790, ora dal Merlo “alla stella” ora dai Carattoni (cfr. **figg. 766-769**), e in merito all’*Istoria della città di Verona* del Carli (cfr. **fig. 664**) allestita dai torchi del Giuliani a partire dal ’95. Il richiamo a Gian Giacomo Dionisi risulta, del resto, particolarmente doveroso: non solo il canonico si era mobilitato per inserire l’intagliatore berico nel panorama atesino (tanto da saldare di persona, come si è detto, l’antiporta dell’*Istoria*), ma aveva inoltre accolto sotto la propria ala lo stesso Agostino (chiamato nell’89 a celebrarne la famiglia; cfr. **fig. 766/a**) che poteva quindi fregiarsi di autorevoli amicizie agli occhi del conte-tipografo⁵²⁵. Rispetto al citato ritratto di Alessandro Carli, ideato *ex novo*, le condizioni espressive per *La coltivazione del Riso* risultavano tuttavia vincolate dal preesistente modello fornito dalla dedicataria. È anche questo il motivo per cui l’impostazione dell’effigiato appare distante dai moduli compositivi tipici del pittore, corsivamente discussi al capitolo 3.3: la componente ambientale, di solito studiata al dettaglio quasi a fungere da co-protagonista viene qui completamente rimossa a vantaggio di un taglio essenziale e sintetico, concentrato sulla singola figura, inserita in un ovato a cornice lanceolata e ammiccante alla tipologia corrente dei busti celebrativi. Sul solco del prototipo, il veronese riesce a conferire plasticità al soggetto grazie alla descrizione minuziosa della fantasia in broccato della veste che compensa, per così dire, il difetto di profondità – psicologica oltre che spaziale – nella resa del volto. Incaricato alla trasposizione su rame fu lo svizzero Andrea De Bernardis (Lamone, attivo dal 1782 - Verona [?], *post* 1816)⁵²⁶; a lui Bartolomeo era ricorso sin dal 1794 per l’allestimento calcografico dei trenta disegni della sanmicheliana cappella

⁵²⁴ Sull’Ugolini si vedano A. Tomezzoli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, cit., vol. II, pp. 313-314; A. Ferrari, *Agostino Ugolini*, in *ivi*, pp. 834-835 (con precedente bibliografia); id., *Agostino Ugolini*, in L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *I pittori dell’Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., pp. 384-393; A. Tomezzoli, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, cit., pp. 217-254, pp. 243-244; P. Brugnoli, *Vicende genealogiche e patrimoniali del pittore fumanese Agostino Ugolini*, in “Annuario storico della Valpolicella”, 25, 2008-2009, pp. 129-136; specifici affondi su ritratti ugoliniani si hanno in 1797. *Bonaparte a Verona*, relativamente alle schede di catalogo nn. 21-23, 71, 74, 75 (pp. 236-239; 265-266; 269-270; 270-271) redatte da Sergio Marinelli.

⁵²⁵ Al medesimo Ugolini si rivolgeranno inoltre nel 1810 per la lunetta ritraente lo *Spirito Santo* posta a coronamento della pala del Farinati sull’altare Dionisi in San Tommaso Cantuariense, e poi nel 1814 per la tela con il *Martirio di Santa Lucia* destinata all’altare della parrocchiale di Cerea. Cfr. E. M. Guzzo, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento*, cit., p. 255.

⁵²⁶ Del De Bernardis conosciamo la città d’origine, Lamone – poco distante da Lugano – ma non l’anno di nascita, da situare con ogni probabilità attorno al 1760. La sua formazione si svolse quasi totalmente a Milano sotto la direzione del suo connazionale Giocondo Albertolli (Bedano, 1742 - Milano, 1839), stimato architetto dal gusto classicheggiante, professore presso l’Accademia di Brera e fondatore della prima scuola d’ornato d’Europa. Egli passò dunque alla bottega di un valente incisore, anch’egli di origine ticinese e legato al *milieu* dell’architetto: Giacomo Mercoli. Per una ricostruzione del profilo cfr. G. A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino del padre lettore Gian-Alfonso Oldelli da Mendrisio*, Lugano, F. Veladini, 1807, p. 199; id., *Continuazione e compimento del Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino del padre lettore Gian-Alfonso Oldelli da Mendrisio*, Lugano, F. Veladini, 1811, pp. 7-8; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. III, 1820, p. 242; C. Le Blanc, *Manuel de l’amateur d’estampes*, cit., vol. I, 1856, p. 292; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, cit., vol. II, 1949, p. 594; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani*, cit., p. 250; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori*, cit., vol. II, 1962, p. 557; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 70; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, cit., vol. III, p. 444; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, cit., p. 255; M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»*, cit., pp. 134-136.

Pellegrini, realizzati tra l'85 e il '92 a premessa dei lavori di completamento e di restauro predisposti dall'erede Carlo Pellegrini, funzionario dell'Impero austriaco, desideroso di rivendicare le benemeritenze artistiche del proprio casato. Il coinvolgimento dello scultore luganese fu mediato dai consigli di Giocondo Albertolli, professore di ornato presso l'Accademia di Brera conosciuto dal Giuliani durante la formazione milanese. In realtà la scelta era caduta inizialmente sul ticinese Giacomo Mercoli (1745-1825) che, accettato l'impegno – con tanto di contratto a lungo termine – si era trovato quasi subito impossibilitato ad assolverlo a causa di precedenti e prioritarie commissioni⁵²⁷. Il tipografo optò dunque per il De Bernardis,

⁵²⁷ Il Mercoli era infatti alle prese con una serie di incisioni della Villa di Monza, impegno che lo tratteneva a Milano. Giuliani avrebbe voluto che il ticinese vi rinunciassse, in modo tale da dedicarsi quanto prima all'esecuzione dei rami. Fu addirittura coinvolto lo stesso Carlo Pellegrini che dalla corte viennese fece pressione perché venisse esonerato dal precedente contratto; l'esito fu negativo, ma fino all'ultimo (anche dopo cioè l'individuazione del sostituto De Bernardis) Bartolomeo ricorse al Mercoli riservandosi di accoglierlo a Verona, assieme al figlio Michelangelo (1773-1802). Uno stralcio della corrispondenza tra Giuliani-Albertolli, Giuliani-Mercoli e Giuliani-Pellegrini si trova in BCVR, *Carteggio Giuliani*, bb. 71, 74 e 75. Nello specifico cfr. b. 71, lettera di Giocondo Albertolli del 19 giugno 1793 ("Questo Sig.^r Mercoli mi ha comunicata la lettera e la scrittura che V.^{tra} Ec.^{za} gli ha diretta concernenti l'opera ch'Ella ha risoluto fargli incidere, ed ha rilevati due punti della scrittura ai quali egli fa della difficoltà per accettarli; quindi mi ha pregato interporvi grosso [...] come faccio, perché Ella voglia essere persuasa che uno de' detti punti non può essere dal Mercoli accettato senza entrare in serie contestazioni [...]. Nell'articolo s.^{to} [...] vi è espresso che il Mercoli non possa fare altri lavori per S. A. R. fuor di quelli già scritturati. Ella si saverà, che quando fu qui si parlava, che S. A. R. voleva che il Mercoli ponesse mano al piano generale della Villa di Monza co' giardini [...]; questo piano non è certamente scritturato, ma è inteso e convenuto reciprocamente che si debba fare. La parola deve essere mantenuta egualmente come una scrittura, dunque su questo punto non è possibile che il Mercoli possa accordarsi con quanto viene espresso nel suddetto articolo [...]"); del 17 luglio 1793; del 7 agosto 1793; del 21 agosto 1793 ("Ho consegnato al Mercoli la scrittura firmata, ch'Ella mi ha rimesso, e veggo con mio particolare piacere stabilito un affare per cui ambo le parti sono contenti della riuscita. Il patriottismo di V.^{tra} E.^{za} di trasportare questo valente incisore nella di lei patria, le farà sempre onore, e maggiore sarà quello di vedere pubblicate le opere immortali del SanMicheli co' di lui disegni, ed ha (*sic*) sue spese"); del 25 giugno 1794 ("Io ho pensato più volte al contratto da V. E. stipulato con Mercoli, e fra me dicevo un affare tanto lungo non so come potrà finire; fin da principio quando si è intavolato credendo che prima di due anni almeno il Mercoli non poteva dar principio alla di Lei opera, e che Ella si adattava, prevedevo che si sarebbe annojata. Eccoci dunque al caso da me preveduto"); del 16 luglio 1794; del 23 luglio 1794 ("Ho subito comunicata al Sig. Mercoli la lettera di V. E. del 19 corrente e vedendo lo stesso ch'Ella ha già risoluto, e che l'Incisore è in viaggio alla volta di Verona non sa che opporre in riscontro, se non che mi dice di scriverle ch'egli intende che il suo contratto resti in tutto e per tutto nel suo vigore [...]"); dell'8 maggio 1799 ("Finalmente mi è riuscito di far intraprendere al Sig. Giacomo Mercoli la incisione de' disegni delli otto pilastri che ella ha mandati a Milano. Ma acciocché questo lavoro sia intrapreso e proseguito con calore è necessario che V. S. Ill.^{ma} destini persona in Milano che sborsi di mano in mano delle rate di denaro proporzionate al lavoro, che anderà facendo, e prima di tutto per pagare li otto rami occorrenti al uopo, che non importeranno meno di dodici o quindici zecchini. L'onestà del Mercoli nel farsi pagare pe' suoi lavori, fa sì che egli non ha ricchezza, quindi non può sopportare un lungo lavoro senza esigere denaro"); del 15 maggio 1799; del 26 giugno 1799 ("Eccomi a renderle conto della spesa nelli otto rami fatti fare per sua commissione per incidervi sopra li otto pilastri per mano del Sig. Giacomo Mercoli secondo i disegni a me consegnati per di Lei ordine: // rami n. 8 pesano libbre 36, 11 a L. 4 di Milano la libra / L. 147.13.6 [...]. Ho interrogato il Sig. Mercoli sul prezzo dell'incisione de' suddetti disegni il quale con sua lettera dell'otto corrente mi risponde così. *L'importo de' disegni [...] è di dodici zecchini per ogni pezzeto, che fanno ventiquattro per ogni rame, e questo prezzo mi pare limitato considerando la cornice che vi deve essere accresciuta a detti disegni come già sapete*"); del 20 agosto 1800. *Ivi*, b. 74, lettera di Giacomo Mercoli del 5 giugno 1793 ("[...] Il Mercoli ha sentita dal Sig.^r Albertolli l'ultima proposizione dell'Ill.^{mo} Sig.^r Conte Giuliani. Egli adunque risponde, che nell'ultimo ribasso fatto sino alla somma di 360 zecchini ha sempre inteso che fosse dato il vitto, e l'alloggio anche al suo figlio; e siccome la somma dei 360 zecchini è per il Mercoli il ristrettissimo prezzo a cui possa ridurre la sua fatica, però non può far altra diminuzione. Frattanto altro non dico a V. S. Ill.^{ma}; solo oso dirle che sempre mi sono in mente i di Lei belli disegni veramente egregi [...]"); del 28 agosto 1793 ("[...] Riguardo poi a quelli avvertimenti che desidera sapere, per poter provvedere delle tavole o lastre di rame, queste ora direi che è troppo presto il provvederle, perché stando fatta lungo tempo producono e formano una patina ruginosa, la quale è necessario levarla quando si vol preparar il lavoro, tuttavia quando ne volesse ordinare basterà l'avvertenza di tenerle ben incartate, e non toccarle con cose umide in spezie il sudor delle dita. Ciò che posso suggerirle intorno a queste lastre acìo siano

allora gravitante attorno alla bottega del Mercoli, suo conterraneo; più che un discepolato in senso stretto, sembra che tra i due incisori vi fosse un fertile sodalizio professionale, consacrato peraltro dal bel volume *in folio* intitolato *Alcune decorazioni di nobili sale, ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli Professore, incisi da Giacomo Mercoli e da Andrea de Bernardis Luganesi* (Milano, s.n.t., 1782). Di lì a poco, nel 1788 (secondo la ricostruzione dell'Oldelli⁵²⁸), Andrea era stato chiamato a L'Aja, città in cui visse e lavorò almeno fino al 1795. Fu proprio durante il soggiorno olandese che il conte avviò con lui una corrispondenza epistolare, finalizzata all'impresa sanmicheliana. La sua permanenza in riva all'Adige è tuttavia circoscritta a pochi mesi (da fine febbraio a luglio del 1796 e qualche altra settimana nel maggio del 1798) cui seguì subito il rientro Svizzera, da dove non mancherà di inviare, dilazionati nel tempo, i lavori finiti⁵²⁹. Il risultato di questa collaborazione a distanza – la *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella Chiesa di San Bernardino di Verona architettura di Michele Sanmicheli* – vedrà la luce solo nel 1816, grazie anche ai finanziamenti del maresciallo Pellegrini, zio dello

ben fatte, è che il rame deve esse del più netto e ben purgato nel gitto; che sia lavorato da persona pratica come supongo vi sarà anco in Verona, perché il rame deve esser raschiato sino che sia tutto sano, battuto egualmente con martello, eguagliato col pomice e levicato o sia lustrato con l'acciajo detto brunitore; le lastre devono aver una grossezza bastante consistente, cioè non vacili sotto alla compressione del ago [...]”; del 19 agosto 1795; del 14 ottobre 1795; del 13 gennaio 1796; del 3 agosto 1796 (“Per mezzo dell’ordinario della Posta ho spedito oggi a V. S. Ill.^{ma} quattro prove dell’incisione dei due rami fatta sui disegni che mi ha mandati a Milano [...]. Questi due rami credevo sicuramente in Maggio di essere in libertà di trasportarli in Persona a Verona, ma nel tempo stesso, per li effetti insuperabili della guerra mi furono interrotte. Le mie brame, e il vivo desiderio che avevai [...] per una sì bell’opera non è andato ad effetto [...]. Le mie circostanze mi obbligano di prevenirla che avrò bisogno del denaro che i medesimi rami potranno importare per l’incisione, il qual importo dovrebbe batere su i due centesimi del totale, cioè zecchini 36. La spesa poi fatta da me al Ramaio per queste due tavole è di lire 31:13:9 [...]”; del 7 settembre 1796; del 28 settembre 1796; del 20 settembre 1797; del 18 ottobre 1797; del 10 maggio 1802); b. 75, lettera del 31 ottobre 1793 e del 21 gennaio 1794 di Carlo Pellegrini (“[...] La grande difficoltà d’aver fra poco tempo il Mercoli [...] ha fatto che ho suggerito di cercare altrove altro incisore. Se questo non si trova e che crediate che l’Opera non possa riuscire bene che fatta dal Mercoli, dite a mio fratello abbate che scrivi a Milano al Marchese Ballio Valenti, acciò il sudetto Mercoli sia messo in libertà da S. A. Arciduca subito che ha terminato quello che S. A. li ha ordinato, questa richiesta deve però esser fatta dal Marchese Valenti con tutti quelli riguardi, e con tutta quella delicatezza che conviene usare con un tal Principe”).

⁵²⁸ G. A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, cit., p. 199; G. A. Oldelli, *Continuazione e compimento del Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, cit., pp. 7-8.

⁵²⁹ La prima missiva del conte all’incisore conservata presso la Civica di Verona reca la data 30 marzo 1794. La limitata permanenza del De Bernardis nella città atesina è da ricondursi al delicato periodo storico, che vedeva Verona in una posizione molto delicata, cui s’aggiunse inoltre la celebrazione del proprio matrimonio, nel gennaio del 1796. Temendo di non poter più rientrare in Lugano, l’incisore anticipò la partenza, portando con sé buona parte del lavoro, ma ritardandone così i tempi di stampa (ed inducendo il conte a rivolgersi collateralmente al Mercoli). Da una lettera del 17 maggio 1794 (BCVr, *Carteggio Giuliari*, b. 64.3) si evince comunque che l’incisore avrebbe svolto un unico viaggio da Lugano a Verona, per un compenso mensile di 9 zecchini milanesi da recepire durante tutto il periodo di lavorazione dell’Opera sanmicheliana. Sin dalle prime battute, la corrispondenza tra i due testimonia peraltro un coinvolgimento dello stesso De Bernardis quale procacciatore di libri; tracce di tali “favori” editoriali si scorgono in particolare nella lettera del 9 ottobre 1795 (BCVr, *Carteggio Giuliari*, b. 64.3). Sul rapporto De Bernardis-Giuliari cfr. *ibidem*, lettere di A. De Bernardis del 29 giugno 1795; del 18 novembre 1795; del 2 gennaio 1796; del 18 febbraio 1796 (“Ora è arrivato il tempo della mia partenza per Verona, ed il giorno destinato di partire da qui sarà mercoledì prossimo alli 24 del corente. Questi giorni che mi intratengono gli passo di mal cuore a motivo delle sue premure, benché V. S. mi lascia tranquillo [...]”); del 5 luglio 1796; 23 agosto 1796; del 15 gennaio 1798; del 17 aprile 1798 (“[...] Eseguita la di lei commissione prenderò tantosto cammino per Verona con la sud.^a Lauora [...]”); del 26 aprile 1802; del 26 febbraio 1804. Un riepilogo delle vicende in relazione all’edizione Giuliari si ha in G. P. Marchini, *Francesco Ronzani e Gaetano Pinali. Contributo alla bibliografia sanmicheliana*, in “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. VI, v. XXII (CXLVII), 1970-1971, pp. 661-728, con attenzione alle pp. 674-677. Le enormi spese sostenute imposero infine all’opera un prezzo proibitivo (60 lire italiane) che ne limitò, ovviamente, la vendita.

stampatore tipografo. Il ritratto dello Spolverini inserito nella *Riseide* diventa quindi automaticamente la prima ufficiale prova calcografica del luganese a Verona; riferimenti alla commissione del '96 si trovano in una missiva del 3 gennaio (in cui Bartolomeo accenna a un nuovo progetto editoriale) e in una del 6 marzo (nella quale incalzava, impaziente, per l'arrivo dell'intagliatore in città)⁵³⁰. Come già notava Monica Molteni, la brevità della lettera in questione è dovuta certamente al fatto che il De Bernardis fosse già ben informato in merito alla tavola da scolpire grazie all'intermediazione dello stuccatore Basilio Serena, anch'egli originario di Lugano e in quegli anni attivo in più cantieri atesini, tra cui quello della cappella Pellegrini e di palazzo Giuliani a S. Paolo⁵³¹.

Complementari rispetto all'illustrazione calcografica sono i contributi letterari di Ippolito Pindemonte e Saverio Bettinelli, entrambi frequentatori e promotori della bottega veronese. L'*Elogio* pindemontiano che segue la dedica altro non è che un ampliamento del testo uscito nel 1782 all'interno degli *Elogi italiani* del Rubbi⁵³², poi rimaneggiato in vista degli *Elogi di letterati* scaligeri editi in due volumi tra il 1825 e 1826 (del quale l'autore discuteva, sin dal 1803, proprio col Bettinelli)⁵³³. Del resto, l'affiatamento intellettuale tra Ippolito e Bartolomeo si giustificava anche in virtù di una serie di legami parentali: il padre di Ippolito nel 1761 aveva tenuto a battesimo lo stampatore, mentre la cugina, Isotta Dal Pozzo ne era diventata la moglie nel 1784. Questo creò presto prevedibili "alleanze" editoriali come dimostrano, da un lato, la raccolta epitalamica dedicata alla coppia dal Bevilacqua (impressa a Bassano) e, dall'altro, la scelta del Giuliani di pubblicare nel '95 il *Saggio di Prose e Poesie Campestri* a inaugurazione dell'officina tipografica. La stessa iconografia del salone principale della rinnovata residenza in via dell'Artigliere sembra attingere a piene mani – secondo la ricostruzione di Gian Paolo Marchi – al *Panegirico della cicala* (G. B. Merlo, 1673), opera di un antenato del Pindemonte

⁵³⁰ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, copia lettere 1794-1797, lettera di Bartolomeo Giuliani ad Andrea De Bernardis del 3 gennaio 1796: "[...] Vorrei sapere di preciso la vostra venuta avendo forse un'altra opera che richiederebbe la vostra direzione se non la vostra opera [...]"; lettera di Bartolomeo Giuliani ad Andrea De Bernardis del 6 marzo 1796: "Ritornato jer l'altro da una scorza da Venezia ho trovato vostra lettera in data 18 passato che mi anunziavano che siete partito il dì 24 dello steso per portarvi in Verona; supongo che le strade li tempi e le nevi averano ritardata la vostra partenza. Se non vi ho scritto da molto tempo altro si è perché vi attendevo e per aver data comissione al Sig.^r Basiglio Serena acciò vi facesse le maggiori sollecitudini anzi le aveva deto che vi dicesse che io pure non vi scriverò per non sopracare lettere a lettere che dimostrassero il mio desiderio della vostra venuta [...]; vi dirò che vi attendo con impazienza per il ritratto di cui vi parlò il Serena e per l'affar de Pesci che ancora le ho tenuto [...]". Esplicite sollecitazioni affinché il De Bernardis venisse a Verona costituiscono in realtà il *leitmotiv* della corrispondenza. Cfr. anche le lettere scrittegli dal conte il 13 luglio, il 9 agosto 1795, il 15 novembre, e il 29 novembre del 1795, 3 gennaio 1796, 5 marzo e 11 giugno del 1797.

⁵³¹ Il Serena è esplicitamente citato nella lettera (cfr. la nota precedente). M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»*, cit., pp. 135-136; ead., *Divagazioni sanmicheliane: Bartolomeo Giuliani e il restauro della cappella Pellegrini*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 527-548, p. 539; ead., *Bartolomeo Giuliani «invenit»*, cit., p. 161. Sull'attività veronese del Serena si veda G. Conforti, *Villa Del Bene di Volargne rimodernata da Benedetto Del Bene in età illuministica (1773-1794)*, in "Annuario Storico della Valpolicella", XIV, 1995-1996, pp. 113-138, con particolare attenzione alle pp. 120-121.

⁵³² A. Rubbi, *Elogi italiani*, Venezia, P. Marcuzzi, 1782, vol. I, pp. 5-6.

⁵³³ Cfr. N. F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, 2 voll., Roma, 1968, vol. II., p. 533 (lettera al Bettinelli del 16 aprile 1808). Si veda anche F. Arato, *Vite veronesi: gli Elogi di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Atti del Convegno (Verona, 22-24 settembre 2003) a cura di G. P. Marchi e C. Viola, Verona, 2005, pp. 23-39, con attenzione alle pp. 24-25.

(di cui però poco o nulla si sa)⁵³⁴. Anche la presenza del Bettinelli – cui spetta il distico in calce al ritratto – è riconducibile a un rapporto consolidato con il conte veronese, per il quale il mantovano aveva svolto il ruolo di referente, mediatore e consulente in relazione ad alcuni volumi impressi già prima del '96⁵³⁵. Tra l'altro, in quello specifico torno d'anni (che vedeva la città lombarda assediata dai francesi) l'erudito gesuita aveva trovato provvidenziale ospitalità proprio a palazzo Giuliari, per quindici lunghi mesi “di vita beata”, come confiderà al conte Alfonso Belgrado di Udine nel 1798⁵³⁶. Non era tuttavia, questo, il suo primo soggiorno in riva all'Adige: tra il 1759 e il 1767 Saverio visse infatti ad Avesa, presso la casa dei gesuiti – di cui fu direttore – ove maturò le sue “lezioni sacre”, ivi recitate e poi confluite nel saggio d'apertura ai *Ragionamenti filosofici sopra la storia dell'uomo tratta dalla Genesi*⁵³⁷. Fatto non trascurabile, durante tale periodo egli venne coinvolto nel progetto di revisione dal medesimo Spolverini che nel '59 provvide a trasmettergli la copia già annotata dal Passeroni⁵³⁸. Fungendo quasi da ideale *trait d'union* con l'autore, a maggior ragione il Bettinelli fu dunque chiamato a partecipare alla terza pubblicazione atesina del poema.

Grazie alle forze congiunte di tale eterogeneo “team”, il prodotto confezionato da Bartolomeo contribuì senza dubbio a riscattare la fortuna dello Spolverini e della sua opera principale. La stessa immagine celebrativa eseguita da Ugolini-De Bernardis conoscerà una diffusione non limitata al suolo scaligero: si vedano, a titolo d'esempio, l'antiporta dell'edizione milanese del 1813 (per la Società tipografica dei Classici italiani) incisa da Giovanni Bigatti, la tavola dedicatagli da Benedetto Musitelli nel primo volume della *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie veneziane nel secolo decimottavo* curata da Bartolomeo Gamba (2 voll., Venezia, Alvisopoli, 1824) o, ancora, il curioso rame inciso da Luigi Rados (Parma, 1773 - Milano, 1840) su disegno di Jean François Bosio (Monaco, 1764-1827) a corredo del profilo del marchese nel secondo volume della *Serie di vite e di ritratti de' famosi personaggi* di Davide

⁵³⁴ G. P. Marchi, *I medaglioni con iscrizioni greche della sala Barbieri*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliari a Verona*, cit., pp. 175-177. Su Giovanni Pindemonte e sulle sue opere di fine Seicento si rimanda al capitolo 1.2.

⁵³⁵ F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliari (1794-1827)*, cit., p. 30; cfr. anche A. Righi, *Saverio Bettinelli profugo a Verona (1796-1797)*, Verona-Ostiglia, 1918, pp. 27-29 (con riferimenti alle lettere scritte dal Bettinelli a Bartolomeo Giuliari in data 10 maggio, 18 maggio, 21 maggio 1796).

⁵³⁶ Presso la Biblioteca civica è conservato un consistente scambio epistolare intercorso tra Saverio ed Eriprando, collocabile entro il periodo 1782-1796 (cfr. BCVR, *Carteggio Giuliari*, b. 71 e b. 105); vista e considerata la loro vicinanza d'età (nati rispettivamente nel 1718 e nel 1728) e la comune militanza nell'ordine gesuita è dunque verosimile che a chiamare il mantovano in riva all'Adige sia stato Eriprando Giuliari (anch'egli attivo presso la stamperia, almeno fino al 1805, anno in cui morì) anziché il più giovane Bartolomeo. Sull'epistolario cfr. A. Righi, *Saverio Bettinelli profugo a Verona* cit., pp. 27-34. Tra le varie missive non mancano riferimenti al ritratto dello Spolverini che il Bettinelli, il 10 maggio del '96, descriveva “sì bravamente compiuto” tanto da riceverne – a distanza di due settimane – una copia, apprezzata “e per l'opera del bullino molto bella e per la rassomiglianza, che è singolare” (lettera del 26 maggio 1796 in b. 71). È interessante inoltre notare come in tale occasione Bettinelli citi a confronto un altro ritratto pittorico del veronese (senza specificarne l'autore o la collocazione) ritenuto inferiore, per verosimiglianza fisiognomica, a quello di casa Spolverini.

⁵³⁷ S. Bettinelli, *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*, 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-1782, vol. I, 1780. Cfr. A. Righi, *Saverio Bettinelli profugo a Verona*, cit., pp. 5-6 e il profilo di C. Muscetta in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 9, 1967, pp. 738-744.

⁵³⁸ G. P. Marchi, *“La coltivazione del riso” di Giambattista Spolverini*, cit., p. XXX nota 41. La stessa copia finì poi nelle mani del Miniscalchi, poeta didascalico e presidente accademico, il quale poi la riconsegnò a Savina Trissino.

Bertolotti (Milano, Batelli e Fanfani)⁵³⁹. Non si dimentichi inoltre che in una delle sale al pianterreno del palazzo di famiglia già nell'ultimo decennio del secolo il Giuliani aveva predisposto una decorazione in chiave veronese sul tema degli *Uomini illustri*, articolata in una serie di busti in stucco: tra i vari Catullo, Plinio, Nepote, Fracastoro, Panvinio, Bianchini e Maffei egli non mancava di inserire anche Giambattista Spolverini, considerato alla stregua dei suoi predecessori. Pur tenendo conto della specificità dei *media* scultoreo e incisivo, emergono nondimeno alcune interessanti convergenze (la rotazione del viso di tre quarti, la pettinatura della parrucca con boccoli laterali, il collo pasciuto) che, lette alla luce della contiguità cronologica tra i due lavori, andrebbero ricondotte proprio al citato archetipo perduto di casa Spolverini.

La lineare successione cronologica – interrotta dalla parentesi sulla *Riseide* del '96 – permette ora di soffermarsi sul *Mororum libri III* di Luigi Miniscalchi (1707-1782), impresso nel '69 dagli eredi Carattoni. L'opera si compone di oltre duemila e trecento esametri riguardanti la coltivazione dei gelsi, dalla semina alla raccolta delle foglie, con scrupolose digressioni sulle diverse patologie cui la pianta può essere esposta nelle varie stagioni dell'anno. L'elegante volume in quarto (chiuso da un *Carminum liber* di catulliana memoria⁵⁴⁰) destò in realtà molta meno attenzione rispetto ai due titoli testé citati. Lo dimostra il fatto che, dopo la *princeps* del 1769, esso non fu più ristampato né tantomeno risulta inserito nelle successive raccolte antologiche di settore, lucchesi (1785), veneziane (1790) e milanesi (1826)⁵⁴¹. A nulla valsero il tardo tentativo del figlio Leonardo di pubblicarne la traduzione in volgare avviando così l'ostacolo linguistico (1792)⁵⁴², né le recensioni positive delle *Novelle letterarie* fiorentine nel 1770 e di Filippo Re nel 1809⁵⁴³. Eppure le premesse per un buon successo – quantomeno a

⁵³⁹ Su quest'ultimo in particolare si veda M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»*, cit., pp. 137-138 e anche J. D. Draper, *Thirty Fampus Pepole: Drawings by Sergeant-Marceau and Bosio, Milan, 1815-181*, in "Metropolitan Museum Journal", 13, 1978, pp. 113-130, pp. 114-116. Il busto di derivazione ugoliniana viene qui adattato – non senza qualche forzatura – a un "format" più esteso, secondo la fantasia del Bosio: il personaggio è colto infatti a figura intera, abbigliato in redingote, davanti a un parapetto oltre cui si intravedono abbozzati elementi di paesaggio. Beninteso, la raffinatezza dei dettagli dell'originale stampa veronese lascia il posto, qui, a una riproduzione più approssimativa (si veda la resa corsiva della decorazione serica); il cospicuo numero dei ritratti compresi nell'iniziativa editoriale imponeva del resto un'esecuzione più sbrigativa. Sulla coppia Bosio-Rados cfr. J. D. Draper, *Thirty Fampus Pepole*, cit., pp. 121-123 e L. Saviano, *La rappresentazione del potere e l'immagine della storia. I fratelli Bosio artisti monegaschi dell'età neoclassica*, in "Archivio storico per le provincie parmensi", 49, 1997, pp. 291-298.

⁵⁴⁰ Sulle prove poetiche e sullo stile del latino si vedano E. Bolisani, *Un veronese catulleggiante: il conte Luigi Miniscalchi* in "Vita Veronese", a. XVI, aprile 1963, pp. 131-140; id., *Un veronese virgileggiante: il conte Luigi Miniscalchi* in "Vita Veronese", a. XVI, agosto-settembre 1963, pp. 306-316.

⁵⁴¹ Ci si riferisce ai già menzionati volumi: *Raccolta di poemi georgici*, 2 voll., Lucca, F. Bonsignori, 1785; *Poemi Georgici del secolo XVIII*, Venezia, A. Zatta e figli, 1790; *Raccolta di poemi georgici*, 2 voll., Milano, G. Silvestri, 1826.

⁵⁴² L. Miniscalchi, *La coltivazione de' gelsi poema latino del conte Luigi Miniscalchi veronese trasportato in versi italiani dal suo figliuolo il conte Leonardo Miniscalchi*, Verona, eredi Carattoni, 1792.

⁵⁴³ Cfr. *Novelle Letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLXX*, t. XXX, Firenze, 1770, pp. 524-526, p. 525: "Che bella edizione è mai questa, di cui mi conviene parlare? Che bei caratteri! Che belli ornamenti nei rami del frontespizio, dei fregi, delle finali, delle lettere iniziali, tutte alludenti alla materia! che dirò poi del Signor Conte Luigi Miniscalchi Patrizio Veronese autore di questo egregio Poema? A lui credo che desse stimolo a sì elegantemente poetare il bravo Marchese Gio. Batista Spolverini suo concittadino, [...]." F. Re, *Della poesia didascalica georgica degli italiani dopo il ristoramento delle scienze sino al presente*, Bologna, 1809, pp. 74-77 e 107, p. 77: "So che taluno pensa esservi tra i poeti latini del secolo scorso che hanno scritto in didascalici modi

livello locale – c'erano tutte: basti pensare all'autorevolezza di cui godeva il Miniscalchi, nobile di famiglia e proprietario terriero (il padre possedeva oltre mille e cinquecento campi, buona parte destinati alla coltura di gelsi⁵⁴⁴), esperto conoscitore dell'argomento, presente nella vita politica della città e primo Presidente della neonata Accademia agraria, carica che detenne fino al '72. A questo s'aggiunga l'apprezzabile cura grafica che accompagna l'allestimento librario, degno del dedicatario prescelto: Massimiliano III Giuseppe, duca di Baviera. Tale prestigioso patrocinio sembrerebbe consacrare una conoscenza personale di vecchia data, visto che il veronese risulta socio dell'Accademia bavarese delle Scienze – forse su richiesta del medesimo Principe Elettore – sin dal 1762 quando cioè, nella gratulatoria in onore delle nozze Canossa-D'Arco, già si firmava “*Electoralis Academiae Scientiarum Boicae, et Roboretane Socius*”⁵⁴⁵. Del resto, contatti diretti tra il monarca tedesco e l'aristocrazia atesina si erano registrati proprio a metà del settimo decennio: nel 1764 infatti egli contribuì in prima persona alla messinscena de *Il Medo* di Filippo Rosa Morando fornendo gli intermezzi musicali e finanziando, in seconda battuta, l'edizione carattoniana del '65 (cfr. **figg. 513-515**). Associato in quel frangente alla Filarmonica, come ringraziamento alla città il sovrano compose e pubblicò lo *Stabat Mater* (s.n.t., 1766), impreziosito dall'illustrazione allegorica di Lorenzi e Volpato (cfr. **fig. 516**)⁵⁴⁶. Non a caso, il pittore sarà coinvolto pure nel *Mororum* del Miniscalchi, ove congeda il rame strategicamente più importante: la testata di dedica (**fig. 876**). Responsabile dell'incisione è il fratello Domenico che, approfittando del trasferimento nell'Urbe da parte di Cunego, se ne dimostrò degno sostituto grazie all'ottima padronanza del bulino, manovrato secondo la tecnica dei tratti paralleli tipica del Pitteri e, prima ancora, del Mellan. La lastra ricalca la corrispettiva illustrazione all'interno de *La Coltivazione del Riso*, opera del medesimo artista (cfr. **fig. 860**): la medaglia con emblema dell'edizione spolveriniana lascia però ora il posto a quella col ritratto dell'Elettore (cinto dall'iscrizione: “*Boicae Academ Restitutor*”) sorretta – anche in questo caso

alcuno che supera nella elegante latinità il Miniscalchi, alla quale decisione non intendo di oppormi. Ma nessuno potrà contrastare a questo poema novità di argomento, somma precisione, ed esattezza nel riportare i precetti. [...] Questi libri mi sembrano meritare distinto luogo fra i migliori scritti intorno alla coltivazione del Gelso”. Id., *Dizionario ragionato di libri d'agricoltura, veterinaria, e di altri rami d'economia campestre, ad uso degli amatori delle cose agrarie, e della gioventù*, 4 voll., Venezia, 1808-1809, vol. III, p. 156: “Lascero ad altri decidere sul merito poetico di questi tre libri scritti in esametri. Per riguardo alla parte didascalica, dirò non essermi venuto tra le mani alcun poeta fra i molti che pure della coltivazione del moro in parte cantarono, che ne assegni con tanta precisione le regole onde condurlo ad esito felice. [...] Può a chi gusta il latino tener luogo di molti trattati italiani su questo punto.” Si consideri che la coltivazione dei gelsi – introdotta nel veronese sin dal Cinquecento – rappresentava un argomento di vivo interesse, anche perché strettamente collegata alla produzione della seta: poco dopo l'uscita del *Mororum* Michelangelo Loccatelli vinse un concorso indetto dall'Accademia di Agricoltura con un discorso *Su la corrente malattia de' gelsi* (M. Moroni, 1773) e Anton Maria Meschini pubblicò una dissertazione *Della stagione di potare i gelsi e della loro moria* (M. Moroni, 1774), dedicandola peraltro al pittore Francesco Lorenzi. Seguono le trattazioni *Dell'influenza de' gelsi sopra la salute degli uomini* di Nicola Vasani (eredi Moroni, 1785) e *Della malattia de' gelsi volgarmente detta male del falchetto* di Pietro Moro (s.n.t., 1794). L'alta specializzazione della pratica atesina portò Francesco Grisellini a pubblicare, già nel 1768, l'*Istruzione per la coltura de' mori bianchi secondo il metodo de' veronesi* (Venezia, B. Milocco).

⁵⁴⁴ G. Borelli, *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 223-224

⁵⁴⁵ *Per le nozze della signora marchesa Matilde di Canossa*, cit., p. 113. Ovviamente la data di stampa – 1762 – costituisce soltanto il *terminus post-quem* per la nomina di accademico da parte del Miniscalchi. Beninteso, l'Istituzione fu fondata da Massimiliano Giuseppe nel 1759.

⁵⁴⁶ Sulla questione si rimanda al paragrafo 2.2.3.1.

– da un putto alato⁵⁴⁷. La vignetta frontespiziale desta invece qualche dubbio attributivo: essa riassume sinteticamente il contenuto del poema e raffigura due rami di gelso (uno fiorito, l'altro rinsecchito) legati assieme, posti sopra le vestigia di un capitello (**fig. 875**). Nonostante l'impatto compositivo, depurato da orpelli, faccia pensare alla mano dei due Lorenzi, lo stile dell'intaglio sembra orientare in altra direzione: il *modus operandi* si discosta infatti dalla maniera “a taglio unico”, sostituito qui da un sottile – e quasi impercettibile – reticolato che avvicina tale prova incisoria alle restanti immagini del volume (tre testate e altrettanti finalini), frutto della collaborazione tra Giandomenico Cignaroli (per i disegni) e Dionisio Valesi (per le incisioni), ai quali andrebbero ascritte anche le quattro vivaci iniziali a tema (anonime) (**figg. 877, 879, 882, 885**)⁵⁴⁸. Se il Valesi vantava alle spalle un dignitoso *curriculum* professionale inaugurato – pur “in punta di piedi” – con la *Verona Illustrata* e proseguito stabilmente negli anni, meno avvezzo all'illustrazione libraria si presentava invece il Cignaroli (Verona, 1724-1793), al quale è attribuito – senza però certezza assoluta – un solo, prestigioso antecedente editoriale: il *Museum veronense* del '49 (cfr. **figg. 131-132, 484/b, 486/a, 497/a**). Nelle *Vite* Zannandreis lo dichiara “pittore di merito, sebbene in molte parti usasse una maniera differente da quella di suo fratello” e ne sottolinea altresì la “diligenza squisita” del disegno, soprattutto “nell'imitar la natura”⁵⁴⁹. Dal profilo dedicatogli si evince inoltre come la carriera artistica di Giandomenico abbia seguito, di fatto, le orme – ingombranti – del fratello Giambettino, più grande di oltre quindici anni e assai stimato dentro e fuori i confini della Serenissima. Molte commissioni furono agevolate proprio dalla vicinanza con Cignaroli “*senior*”, suo maestro e protettore: è il caso, ad esempio, del soggiorno torinese del 1766, durante il quale venne addirittura candidato a pittore ufficiale presso la corte reale. L'affare non andò però in porto e Giandomenico, “nulla curando gli onori e vantaggi insieme che poteano colà ridondargli, dopo dieci mesi di permanenza, volle far ritorno in patria, con estremo dispiacere di Giambettino”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ Si nota peraltro una curiosa somiglianza con il San Giovannino conservata nella chiesa bresciana di San Lorenzo (**fig. 876/a**). Nonostante lo scarto del contesto (l'uno sacro, l'altro mondano) e degli abiti (l'uno vestito, l'altro nudo), la posa e il profilo appaiono infatti quasi coincidenti. Il testo pittorico è ancorabile al periodo compreso tra il 1759 e il 1762, dunque antecedente alla prova calcografica. Sul dipinto si veda A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, cit., pp. 194-195, cat. 15.

⁵⁴⁸ L'attribuzione al Lorenzi è stata sostenuta in più sedi da Alessandro Corubolo; cfr. A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, cit., pp. 82-87; id. in *Mille anni di libri*, cit., pp. 117-118, cat. n. 50; id. in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 250-251, cat. n. 97 (e precedente bibliografia). Di diverso avviso si mostrò già Andrea Tomezzoli in A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, tesi di laurea, cit., p. 447.

⁵⁴⁹ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 416-420, p. 416: “[...] E se però nell'imitar la natura non seppe far quella scelta che convenivasi, la imitò però nelle forme che scieglievasi (*sic*) per obbietto, così bene ed in tutti gli accidenti, che niente più resterebbe a desiderarsi, ove di qualche porzione del bello ideale e sublime saputo avesse condire i suoi disegni”. Diversamente dal fratellastro Giambettino, l'autore non sembra nutrire particolare stima per Giandomenico, eppure gli dedica quasi cinque pagine di biografia. A tal proposito Corubolo ipotizza che le notizie provengano dagli appunti di Saverio Dalla Rosa, fonte ben informata sul pittore in quanto nipote di Giambettino e suo allievo (e prosecutore) in seno all'Accademia. Cfr. A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, cit., p. 84. Sul Cignaroli si veda anche F. R. Pesenti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 25, pp. 497-498.

⁵⁵⁰ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 418. L'autore riconosce nella debolezza tecnica di Giandomenico le ragioni del suo rientro a Verona. *Ivi*: “Persuaso Giambettino che il fratello, il quale si egregiamente si diportava, avrebbe potuto sostenere con decoro e figurare onorevolmente anche in qualche corte

I disegni per il *Mororum* si collocano dunque a ridosso dell'infelice esperienza sabauda (che determinò per l'artista, rientrato a Verona, un momentaneo stallo di richieste locali); ancora una volta si ipotizza l'intervento del fratello maggiore che col Miniscalchi aveva instaurato buoni rapporti sin dal 1744, quando contribuì alla gratulatoria per gli sponsali con Ottavia Capra sia sul fronte poetico che su quello estetico⁵⁵¹. A lui condurrebbe infatti il disegno frontespiziale (anonimo) con doppio blasone celebrativo, dal momento che un esemplare della stampa è conservato all'interno del *Liber veritatis* dell'Ambrosiana (cfr. **fig. 561**).

Forse per l'abbellimento del testo l'autore pensò dunque inizialmente a Giambettino il quale tuttavia, impegnato su altri fronti, garantì per il fratello. Ad ogni modo non si esclude che a suggerire la composizione delle scenette (ove descrizione bucolica e atmosfera classicheggiante s'intrecciano con esiti arcadici) sia stato lo stesso Miniscalchi. Lo stile di Giandomenico si dimostra plastico nella costruzione delle masse corporee (dall'aspetto marmoreo) e attento ai dettagli paesaggistici dello sfondo, quasi sempre però sacrificati dalla traduzione calcografica. Considerata la predisposizione del pittore per i soggetti tratti dal naturale, l'incarico di illustrare un poema didascalico dovette apparire in linea con tali abilità, e in effetti il risultato fu assai apprezzabile, nonostante non vi sia in lui quel gusto "scientifico" della rappresentazione, soprattutto per quanto concerne la pianta del gelso, vera protagonista dell'opera e tratteggiata in maniera approssimativa (il che è evidente se paragonato ai lavori del Lorenzi per Betti e Spolverini). È curioso inoltre notare come il suo nome compaia – a fianco del Valesi – solo per i finalini ritraenti attrezzi agricoli (**figg. 880, 883, 886**), mentre nelle illustrazioni di testa, più articolate a livello allegorico e compositivo, risulta presente solo la firma dell'incisore ("Dion. Valesi inc.") (**figg. 878, 881, 884**). Eppure, il rinvenimento di cinque prove grafiche su sei (conservate al Museo di Castelvecchio; invv. 25397-2A1942 – 25401-2A1946) consente di assegnare al pittore l'ideazione – o quantomeno la descrizione – della totalità delle vignette che accompagnano i tre libri (cfr. **figg. 878/a, 884/a**)⁵⁵². L'analisi di tale esiguo – ma rappresentativo – *corpus* di disegni permette, da un lato, di rimpinguare la conoscenza artistica del Cignaroli e, dall'altro, di riconoscere un chiaro *deficit* di adattamento incisorio: nelle figure 878 e 884 si nota ad esempio un appiattimento generale delle urne cinerarie, presentate in un unico primo piano, limitando al minimo i riferimenti spaziali e il loro approfondimento prospettico. Come già

sovrana, datagli l'opportunità ebbe a proporlo alla Corte Reale di Torino, ove insieme recossi l'anno 1766. Ma comeché Gio. Domenico non era stato da natura fornito di quelle qualità ed urbane maniere che necessariamente richieggonsi nelle Corti, coglier perciò non seppe quella fortuna, a cui il suo, ma più il merito del fratello, avealo portato". Secondo la ricostruzione, il rientro a Verona fu seguito peraltro da un periodo di difficoltà economiche, durante il quale fu costretto a vivere dei proventi del lavoro da ricamatrice della moglie Caterina ("esperta quant'altra mai e bravissima nel far fiori al naturale". *Ibidem*, p. 149). Sarà nuovamente il fratello maggiore ad adoperarsi per sbloccare questa momentanea situazione d'impasse.

⁵⁵¹ Cfr. *Gl'imenei del Signor Conte Luigi Miniscalchi e della Signora Marchesana Ottavia Capra celebrati dalle muse Toscane*, Verona, D. Ramanzini, 1744. Il testo è stato trattato al capitolo 2.2.4.

⁵⁵² I cinque disegni a matita nera su carta bianca provengono dalla collezione di Luciano Cuppini e furono acquisite dal Museo nel 1989. Le misure dei fogli sono pressoché identiche (mm 177 x 244, 175 x 248, 175 x 247, 177 x 248, 174 x 247); si riscontra altresì una certa omogeneità cartacea, unita – ovviamente – a una riconosciuta coerenza stilistica. Cfr. S. Marinelli in *Museo di Castelvecchio. Disegni*, cit., pp. 118-119; A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, cit., p. 86.

osservava Alessandro Corubolo “anche la *mise en page* del materiale figurativo non è soddisfacente. L’aver utilizzato lastre di rame della stessa dimensione, senza tener conto della diversità di spazi bianchi lasciati dal testo tipografico alla fine di ogni libro e della diversa lunghezza del pacchetto di versi, è trascuratezza irreparabile⁵⁵³”.

Una sorte simile alla *Coltivazione* dello Spolverini – in quanto a genesi e fortuna critica – spetta a *L’uccellagione* di Antonio Tirabosco (1707-1773), poema edito postumo nel 1775 dai torchi degli eredi Moroni. L’autore si era già distinto per alcuni testi dal contenuto esegetico-letterario come la traduzione di *Della sifilide* del Fracastoro (D. Ramanzini, 1739), la *Considerazione [...] sopra un passo del Purgatorio di Dante Alighieri* (D. Ramanzini, 1752) e altri componimenti in versi dal sapore petrarcheggiante⁵⁵⁴. Ciononostante, egli coltivò la poesia quale passione distinta dall’impiego ufficiale di cancelliere dell’Ufficio di Sanità⁵⁵⁵; e lo stesso dicasi per l’attività venatoria alla quale si dedicava nei momenti di svago durante i soggiorni autunnali a Boschi di Centro, identificato con il comune di San Mauro di Saline, nella val d’Illasi (secondo la tradizione proprio un incidente di caccia gli causò la morte⁵⁵⁶). Le motivazioni che lo spinsero a mettere per iscritto il mondo ornitologico sono dunque diverse (ovvero più disinteressate) rispetto ai volumi dei colleghi Betti, Spolverini, Miniscalchi e Lorenzi. Anche per questi motivi il testo rimase fuori dai prestigiosi circuiti accademici (di cui, del resto, Tirabosco

⁵⁵³ A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, cit., p. 86.

⁵⁵⁴ Contributi del Tirabosco si trovano in: *Rime e versi in occasione che piglia l’abito di S. Benedetto nel ven. monistero di S. Antonio Del Corso la Signora Marchesa Isota Spolverini dal Verme col nome di Donna Marianna Teresa*, J. Vallarsi, 1741; *La Pompa d’Imeneo sopra Elicona. Epitalamio per le faustissime nozze di sue eccellenze Giacopo Foscarini e Paolina Zeno. Patrizj veneziani*, D. Ramanzini, 1751; *Rime e versi per le nozze di S.S. E.E. Tommaso Mocenigo Soranzo ed Elena Contarini*, Tipografia Camerale, 1752; *Rime per le nozze del Signor Luigi Di Brà con la signora marchesa Maria Sagramoso*, A. Andreoni, 1756; *Poetici componimenti per le nozze del nobil Signor conte Giorgio Giusti con la nobil Signora Contessa Teodora Sarego Aligeri*, A. Carattoni, 1760; *In morte di Condè cane da caccia del nobil signor marchese Giovanni Sagramoso*, D. Ramanzini, 1765; *Per le faustissime nozze del Nob. Signor Conte Francesco Turco colla Nob. Signora Contessa Rosanna Murari Dalla Corte*, P. A. Berno, 1766; *Orazione in morte di Giambettino Cignaroli ed alcune poetiche composizioni sopra lo stesso argomento*, eredi Moroni, 1771; *Componimenti poetici per la solenne professione della regola di S. Agostino di donna Luigia Mettilide Malenza nel Ven. Monistero di S. Martino di Avesa*, A. Carattoni, ante-1772. Si veda anche G. Biadego, *Dell’Uccellagione di Antonio Tirabosco. Con la bibliografia delle sue rime*, Mantova, 1888, pp. 13-19.

⁵⁵⁵ Studiò retorica, poesia e filosofia al ginnasio e in seguito frequentò le lezioni biennali degli *Instituta*, obbligatori per coloro i quali volessero esercitare la professione di notaio. Ottenne così l’iscrizione all’albo della Cronica Maggiore e nel 1751 abbracciò la carica di cancelliere che mantenne fino alla fine dei suoi giorni. Il suo lavoro consisteva nel far osservare le disposizioni igienico-sanitarie che sovrintendevano il commercio di bestiame o di generi alimentari, controllare l’operato di farmacie e spezierie e curare la manutenzione del Lazzaretto. Fu costretto ad accantonare i giovanili impulsi letterari anche a causa di concrete esigenze economiche; la famiglia era imparentata con la nobiltà cittadina (possedeva case in città e anche una villa a Boschi di Centro), ma stava in quel periodo attraversando qualche difficoltà finanziaria. Cfr. L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., p. 43; fr. M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, in “Atti e Memorie Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. V., v. XXII (CXXII), 1943-1944, pp. 163-185, pp. 164-166; id. *Alcuni Notai letterati di Verona dal secolo XII al XVIII*, in *Il notariato veronese attraverso i secoli*, Catalogo della mostra, cit., pp. 25-44, p. 37; L. Carrer, *Antonio Tirabosco* in E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*, cit., vol. II, 1835, pp. 231-233.

⁵⁵⁶ L. Messedaglia, *Antonio Tirabosco e i suoi “solinghi ricessi” di Centro*, in “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, s. V., v. XVII (CXVII), 1938-1939, pp. 137-194, con attenzione alle pp. 142-146, 151-155 e cfr. anche M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, cit., p. 173.

non faceva parte⁵⁵⁷), senza godere di particolare reputazione fino almeno ai primi dell'Ottocento quando, complici gli appassionati giudizi di Giambattista Roberti (cfr. *Lettera di un ex gesuita vecchio a un ex gesuita giovane* in *Opere dell'abate Giambattista conte Roberti*, 12 voll., Bassano, Remondini, 1789, vol. XII) e di Ippolito Pindemonte, si iniziò finalmente ad apprezzarne le qualità letterarie e l'approfondita conoscenza del tema: nell'arco di ottant'anni vennero predisposte addirittura una ventina di ristampe, tra Verona, Parma, Mantova, Brescia e Roma⁵⁵⁸.

I tre libri di cui è composto affrontano le molteplici attività del cacciatore nel corso dell'anno: la preparazione delle reti, del vischio e dei richiami in inverno e primavera (periodo in cui la caccia è chiusa), l'allestimento delle medesime "trappole" in primavera inoltrata, le variegate tecniche di uccellazione durante l'autunno e, infine, il riposo invernale davanti al focolare. Accanto alle informazioni pratiche, lo scrittore si concede numerosi spazi digressivi in cui dare sfogo alla vena poetica, soffermandosi ora sulla descrizione del volo, del canto, del nido degli uccelli, ora sulle bellezze agresti. Degno di nota è inoltre il vocabolario venatorio esibito negli oltre duemila versi dell'opera: al fine di superare le barriere dialettali locali (che avrebbero limitato la circolazione del testo e ostacolato le possibilità di confronto con altre aree geografiche), egli si sforzò di utilizzare la terminologia toscana, in alternativa alla veneta (o meglio, veronese). Per fare ciò si avvalse dell'aiuto di Lodovico Salvi il quale, durante una trasferta fiorentina dedicata allo studio di codici danteschi, trovò il tempo di informarsi, empiricamente, sul lessico ornitologico⁵⁵⁹. Non a caso i due veronesi condividevano la medesima riluttanza verso la dilagante (nonché deleteria) moda dei francesismi e condividevano, viceversa, lo stesso rispetto nei confronti dell'idioma toscano, ovvero del "canto / Dei Cigni eletti d'Arno"⁵⁶⁰.

⁵⁵⁷ Già il Biadego faceva notare che, tra i poeti didascalici veronesi, soltanto il Tirabosco non compariva nell'elenco degli associati Aletofili (cfr. G. Biadego, *Accademie veronesi*, s.l., 1902, pp. XVI-XVII). Tutti gli altri erano infatti contemporaneamente impegnati sul fronte scientifico, con la redazione di memorie, trattati e saggi in prosa.

⁵⁵⁸ Nell'ordine: a Parma, dalla stamperia Gozzi (a spese di Luigi Mussi) nel 1803; a Verona, dalla tipografia Bisesti nel 1807; a Verona per gli eredi Moroni nel 1807 (con biografia dell'autore scritta da Giovanni Bottagisio); a Parma dalla stamperia Carmignani nel 1815; a Venezia presso Giuseppe Orlandelli nel 1818; a Verona dalla tipografia Bisesti nel 1818; a Venezia dalla tipografia di Pietro Nardini nel 1819; a Milano dalla tipografia Destefanis nel 1822; a Roma dalla tipografia Salviucci nel 1824; a Venezia alla tipografia Molinari (a spese di Giuseppe Gnoato) nel 1824; a Verona dalla tipografia di Gian Battista Merlo nel 1833; a Brescia presso Pietro Di Lorenzo Gilberti nel 1850; a Verona dalla tipografia Antonelli nel 1857; a Venezia, per Antonio Clementi nel 1859 (con note di Filippo Scolari); a Verona, dalla Libreria alla Minerva nel 1879; a Torino, dalla tipografia salesiana nel 1880; a Mantova, dalla tipografia Aldo Manuzio nel 1888; a Verona dallo stabilimento Civelli nel 1888 (con le correzioni del Pompei e le varianti del Torelli; corredata di note storico-ornitologiche di Augusto Squarzone).

⁵⁵⁹ I. Pindemonte, *Elogi di letterati*, cit., vol. II, 1826, pp. 159-160: "Componete il Tirabosco a que' dì il suo poema dell'*Uccellazione* [...]. Senonché pensoso egli stava, e con la penna in alto, su i nomi degli augelletti; usar non volendo i Veronesi, che fuor di Verona inintelligibili sarebbero sati, e non avendo modo di sapere i Toscani, privo d'un vocabolario, ove, cercando le parole vernacole, le Toscane corrispondenti trovare. Il Salvi per tanto [...] nulla ebbe più a cuore, che levarlo di quella incertezza. Ma come? Già, nominando gli augelletti alla Veronese, niun Fiorentino l'avrebbe inteso. Conduceasi la mattina per tempo su la pubblica piazza, e pigliando tra le mani or l'uno, e quando l'altro volante morto ch'ei conosceva troppo bene, domandavane i nomi, e questi registrava diligentemente, e di qua dell'Appennino al Tirabosco, da cui erano ansiosamente aspettati, inviava". Cfr. anche M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, cit., pp. 184-185; P. Simoni, *Uccelli e caccia nella celebre opera del Tirabosco*, in "Cimbri – Tzimbar", I, 1989, n. 2, pp. 67-85.

⁵⁶⁰ A. Tirabosco, *L'Uccellazione*, cit., l. II, vv. 10-11 (p. 41).

Non si hanno indicazioni sul momento esatto in cui Antonio iniziò la stesura e su quanto tempo essa sia durata, ma pare verosimile abbia sviluppato il progetto in età matura, spinto forse da alcuni precedenti. Nel 1735 era infatti uscita sotto la curatela del gesuita veneziano Gian Pietro Bergantini l'edizione illustrata de *Il falconiere di Jacopo Augusto Tuano [...] dall'esametro latino all'endecasillabo italiano trasferito, ed interpretato. Coll'Uccellatura a vischio di Pietro Angelio Bargeo [...] poemetto pur latino, similmente tradotto, e commentato* (Venezia, G. B. Albrizzi, 1735)⁵⁶¹, cui seguì il più modesto volume de *L'uccellatura poema dell'abate Girolamo Guarinoni* (Bergamo, P. Lancellotti, 1760). In ambito veronese andrebbero citate inoltre le egloghe della *Venatoria academicorum perseverantium* (Verona, eredi Carattoni, [1739]) scritte dall'amico Giambattista Toblini (Brescia, 1702 - Verona, 1768) che tuttavia influenzarono solo in minima parte lo stile tiraboschiano⁵⁶². Beninteso, piccoli manuali ornitologici – anche provvisti di immagini didascaliche – dovevano essere certamente noti in riva all'Adige: si pensi, ad esempio, al *Nuovo trattato utilissimo de' cannarini* di Hervieux de Chanteloup (Venezia, G. Regozza, 1724), al *Delle uova e dei nidi degli uccelli* del conte Giuseppe Ginanni (Venezia, A. Bortoli, 1737) o a *La cacciagione de' volatili o sia L'arte di pigliare uccelli in ogni maniera* di Giovanni Pontini (Venezia, G. Occhi, 1758)⁵⁶³. Il riferimento in conclusione del secondo libro alle seconde nozze con Caterina Spinetta e alla nascita del figlio Francesco Luigi Maria, entrambi occorsi nel 1769, ci permette comunque di fissare dei punti fermi cronologici: il Tirabosco, oramai sessantenne, dovette attendere al libro per almeno un lustro, iniziandolo già nel '68 (o forse prima)⁵⁶⁴.

Sulle modalità narrative, refrattarie a cedimenti mitologici (sempre presenti nei poemi fin qui analizzati), incisero probabilmente le posizioni del Salvi, già espresse nella *Dissertazione intorno l'uso dell'antica mitologia nelle poesie moderne* recitata in un'adunanza accademica nel '46 e pubblicata dal Ramanzini; in essa l'autore argomentava l'inutilità di attingere al classico

⁵⁶¹ Vi parteciparono gli incisori Rocco Pozzi, Giuseppe Filosi, Francesco Zucchi e Francesco Cattini.

⁵⁶² Sulle sporadiche influenze cfr. L. Messedaglia, *Ancora della Uccellagione di Antonio Tirabosco. Le inedite osservazioni di Giuseppe Torelli*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XXII (CXXII), 1943-1944, pp. 1-47, pp. 1-14.

⁵⁶³ Che la tematica fosse particolarmente di moda lo dimostrano altre pubblicazioni italiane, come il *Degli uccelli in gabbia, ovvero ammaestramenti per allevare, pascere, e curare gli uccelli, li quali s'ingabbiano ad uso di cantare: con la deliziosa arte dell'uccellare* di Cesare Manzini (Bologna, C. Pisarri, 1726), la *Dissertazione intorno alle gabbie degli uccelli avute in uso dagli antichi* di Gianvincenzo Meola (Napoli, G. Raimondi, 1767), la *Storia naturale degli uccelli trattata con metodo e adornata di figure intagliate in rame e miniate al naturale* di S. Manetti, V. Vanni, L. Lorenzi (5 voll., Firenze, stamperia Mouckiana, 1767-1776) e la *Storia naturale degli uccelli* di G. L. de Buffon, P. Guéneau de Montbeillard (12 voll., Milano, G. Galeazzi, 1774-1790).

⁵⁶⁴ A. Tirabosco, *L'Uccellagione*, cit., l. II, vv. 738-787 (pp. 77-79): "Oh potessi ora ancor degli anni in parte / Scarco con leggier piè quegli erti gioghi / Salir com'io solea! Col guardo spesso / Pur desiando di lontan m'assiso / In voi, lochi beati, e poi sospiro. / Ben riconosco in voi l'usate forme / Non lasso in me, che mia destrezza e forza / È scemata d'assai; ma verrà un tempo / In cui tu, mio Figliuol, questi sollazzi / Avrai, se tolti a me; tu ch'ora avvolto / Entro le fascie ancor vagisci, e al canto / Della Nutrice tua t'accheti e dormi. / Cresci, vago fanciullo, benigno il Cielo / Pur mi ti diede in grave etade, ond'io / Anzi che gli occhi a questa luce chiuda / Abbia un conforto in te, veggedo espressa / L'immagine mia viva, e quasi uom novo / In te sorgere io stesso ad aver vita. / [...] La madre tua, quell'alma Catterina / Di bontà integra all'altre esempio, e mio / Soave amor. A lei te dire i'sento / Con interrotte voci e ansante petto / I giocondi accidenti, e'l caro frutto / Degna cagion di tue lunghe dimore [...]"

repertorio delle divinità pagane per conferire garanzia letteraria al lavoro⁵⁶⁵. In sostituzione al mito, ne *L'uccellagione* si trovano infatti piccole allegorie o, ancor più spesso, favole o episodi tratti dalla vita campestre.

A un passo dalla stampa lo scrittore volle cimentarsi in un'operazione di *labor limae*, nella quale coinvolse i colleghi Girolamo Pompei e Giuseppe Torelli. Tuttavia solo le revisioni del primo (più tempestive) vennero inserite nel testo finale mentre le note del secondo, giunte pochi giorni dopo la morte, nel '73, furono di fatto escluse dall'edizione moroniana⁵⁶⁶. Come per la *Coltivazione* spolveriniana del '63, anche in questo caso a sovrintendere le dinamiche redazionali fu la vedova, Caterina Spinetta, con l'aiuto di Lodovico Salvi e, soprattutto, Andrea Zinelli⁵⁶⁷. Le spese furono sostenute direttamente dalla tipografia, cui si aggiunse con ogni probabilità il contributo del Capitano e vice Podestà Angelo Carminati, dedicatario scelto (già secondo le volontà del defunto)⁵⁶⁸. L'impaginazione – con vignetta frontespiziale, tre testate, quattro iniziali (di cui due ripetute) e un finalino – spettò dunque al gusto e alla disponibilità della bottega sulla Via Nuova; fatta eccezione per il rame di chiusura raffigurante l'“emblema aziendale”, firmato da Domenico Lorenzi, tutte le altre illustrazioni sono prive di indicazioni in calce. Va peraltro fatto notare che l'aquila moroniana è un riuso di bottega: assieme all'iniziale *N* compare infatti nell'*Orazione in morte di Francesco Eugenio principe di Savoia*, edito nel 1767 con dedica a Carlo VI (cfr. **figg. 888, 894**). Lo stesso dicasi per la lettera *L* del primo e terzo libro, utilizzata nel '54 all'interno della preziosa gratulatoria *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi* (cfr. **fig. 592**). Originali – ovvero disegnate per l'occasione – appaiono invece la *C* del secondo libro, al cui interno “siedono” un putto con gabbietta e segugio (**fig. 891**), e le altre immagini attinenti al mondo della caccia. La prima

⁵⁶⁵ Il rapporto tra i due concittadini è messo in evidenza anche da L. Federici, *Elogi istorici de' più illustri ecclesiastici veronesi*, cit., vol. III, 1819, p. 44; I. Pindemonte, *Elogi di letterati*, cit., vol. II, 1826, pp. 159-161. Ammettere l'influenza del Salvi significa anche collocare l'*incipit* dei lavori dopo il 1746. Secondo il Messedaglia e il Carrara una forte spinta alla stesura dei versi fu data invece dalla lettura dell'*Uccellatura* del Guarinoni, pubblicata a Bergamo nel 1760. Cfr. M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, cit., pp. 181-182; L. Messedaglia, *Antonio Tirabosco e i suoi “solinghi ricessi” di Centro*, cit., pp. 170-176; id., *Ancora della Uccellagione di Antonio Tirabosco. Le inedite osservazioni di Giuseppe Torelli*, cit., pp. 15-25. Certo è che nelle *Memorie intorno le locuste grillajole* (s.n.t., 1750) il Salvi non manca di citare, a sua volta, l'amico Tirabosco. Ivi, p. XIII: “Un amico passeggiando meco una sera a diletto lungo alcune siepi dove si udiva un pieno concerto di questi insetti, notando i vari tuoni di quella consonanza, vi ritrovò il Fefaute, il Gesoreute e l'Alamire naturale con i diesis di queste voci; volentieri aggiungo la curiosa osservazione poiché la devo al Signor Antonio Tirabosco coltissimo nella poetica non meno che nella musical armonia”.

⁵⁶⁶ Il Tirabosco morì il 13 febbraio 1773 e il Torelli pose la data 19 febbraio 1773 alle sue correzioni. Il manoscritto con gli emendamenti del Pompei è attualmente conservato presso la Biblioteca del Seminario vescovile di Verona cui pervenne per lascito di Sante Fontana. Più complesso invece il riconoscimento del manoscritto torelliano: Luigi Messedaglia lo identificò in un fascicolo della biblioteca di Villa Sagramoso a Illasi, donato dal conte Perez Pompei (erede di Antonio Pompei, nipote di Bennassù Montanari). Cfr. L. Messedaglia, *Antonio Tirabosco e i suoi “solinghi ricessi” di Centro*, cit., pp. 180-182 e id., *Ancora della Uccellagione di Antonio Tirabosco. Le inedite osservazioni di Giuseppe Torelli*, cit., pp. 25-44; si vedano anche M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, cit., p. 180 e G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, cit., p. 88, nota 12; N. Gironi, *La fortuna di un genere*, cit., p. 152.

⁵⁶⁷ M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, cit., pp. 179-180.

⁵⁶⁸ Parte del ricavato avrebbe dovuto servire all'erezione di un monumento commemorativo da collocarsi nella chiesa veronese di San Carlo, progetto destinato tuttavia al fallimento. La notizia è riportata in G. Biadego, *Dell'Uccellagione di Antonio Tirabosco*, cit., p. 8 e ripresa in L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., p. 53.

riassume sinteticamente le varie tecniche/strumentazioni spiegate (reti, gabbie, vischio, roccolo, civetta), la seconda allude al preliminare approntamento delle reti, la terza e la quarta approfondiscono alcune metodologie venatorie (**figg. 887, 889, 890, 892**)⁵⁶⁹. Riguardo all'identità del loro autore, non condivisibili sono le affermazioni del Messedaglia e del Simoni che, partendo dalla finale lorenziana (e ignorandone il precedente utilizzo), vollero assegnare al medesimo Domenico tutte le lastre. La costruzione del tratteggio delle quattro figure appare in realtà molto diversa da quella dell'intagliatore veronese, specializzato – come si è visto – nel *ductus* di matrice mellaniana. Più ragionevole risulta, viceversa, la posizione di Corubolo, il quale ipotizza piuttosto l'intervento di Cristoforo Dall'Acqua: da oltre un decennio il vicentino aveva infatti intrecciato rapporti con la bottega dei Moroni e all'altezza del 1758 si era già occupato – coincidenza non trascurabile – di tematiche affini, congedando i numerosi rami de *L'arte di pigliare uccelli* di Giovanni Pontini (Vicenza, G. Occhi)⁵⁷⁰. Pur ammettendo alcune tangenze stilistiche, non si capisce tuttavia come mai Cristoforo, artista affermato che da oltre un decennio coltivava rapporti professionali con i Moroni (promotori “ufficiali” dei suoi lavori in riva all'Adige)⁵⁷¹, decida di non firmare, qui, le lastre.

A tre anni di distanza da *L'Uccellagione* la città atesina assiste alla pubblicazione di un altro poema didascalico, il *Della coltivazione de' monti* dell'abate Bartolomeo Lorenzi (Mazzurega, 1732-1822), tra tutti il più “scientifico” per quanto concerne i contenuti e relativa esposizione (pur sempre in versi), tanto che il Parini non si esentò dal criticarne alcuni aspetti eccessivamente trattatistici⁵⁷². Il volume esce nel '78 con elegante veste libraria senza

⁵⁶⁹ Da un punto di vista iconografico è interessante notare come l'antiporta dell'edizione Bisesti del 1807 fonda gli elementi compositivi delle vignette moroniane (**fig. 893**). Rispetto all'esecuzione dei rami del '75 è evidente tuttavia un certo scadimento tecnico e compositivo, percepibile soprattutto nell'impaccio prospettico. L'incisore è Giacomo Zatta, mediocre artigiano del bulino di cui non si conoscono gli estremi biografici. Dato il divario tecnico-esecutivo, si tratta quasi certamente di un omonimo rispetto a Giacomo Zatta veneziano (attivo nella seconda metà del Settecento), abile allievo di Pietro Antonio Novelli, distinguibile per la collaudata tecnica del puntinato che rende le masse altamente pittoriche e chiaroscurate. Si vedano a titolo d'esempio le tavole a corredo della *Verona Illustrata* ristampata da Antonio Recurti (8 voll., Venezia, 1792-1793), ove congeda un ritratto del marchese e la pianta di Verona, già firmata dal Dall'Acqua; o ancora l'*Allegoria della Francia coronata dalla Vittoria* condotta assieme a Pietro Zancon (su invenzione di Johachim Marius Olivieri de Naples) e due acquetinte con i ritratti di Andrea Gritti e del generale Augereau (quest'ultimo su disegno di Dalla Rosa), visionati sciolti presso la Biblioteca civica di Verona (coll.: X.4) ma facenti forse parte di un apposito volume.

⁵⁷⁰ A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., p. 120; id. in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., p. 254.

⁵⁷¹ Come gentilmente segnalatomi da Chiara Bombardini, proprio nel '75 era infatti possibile associarsi per l'acquisto di nuove stampe del Dall'Acqua presso il negozio di Marco Moroni. Cfr. *Avviso agli amatori delle stampe in rame* (1775), in L. Trissino, *Notizie su Cristoforo Dall'Acqua incisore vicentino*, (BCBVi, ms. 3154).

⁵⁷² G. Parini, *Poesie e prose. Con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, 1951, pp. 545-546: “Quanto mi compiacerebbe ch'egli avesse riflettuto che gli argomenti di questa sorta sono un pretesto per la bella poesia, anzi che il fine assoluto di essa! Che quando si vuole instruire, conviene trattar pienamente, direttamente e semplicemente il proprio soggetto, tendendo immediatamente all'utile: e che al contrario quando si scrive in poesia, di cui è proprio il dilettevole, giova di mescolare con buona e costante economia l'utile al dilettevole stesso. Ciò lo avrebbe condotto a spargere e distribuire nella sua opera de' momenti assai più numerosi, più estesi, più varj di riposo poetico; a introdurvi più invenzione, e a distinguere con maggior larghezza di stile e di locuzione la sua materia e le sue idee senza offesa della brevità che conviene al bene scrivere, e della rapidità e del fuoco che conviene allo scrivere poetico. Se poi l'autore abituato alla violenza dell'improvvisare, non si fosse parimenti abituato alle costruzioni intralciate, urtanti, equivocate, mancanti, irregolari, che la imminenza della necessità e dell'entusiasmo produce anche negl'improvvisatori più grandi, quanto più di chiarezza, di amenità, di correzione, d'eguaglianza dominerebbe nella locuzione di lui! [...] Ed avrei

indicazioni tipografiche; l'esame dei caratteri e della qualità di stampa hanno portato Alessandro Corubolo ad ascrivere l'operato agli eredi Moroni. Ad avallare tale ipotesi depongono le coincidenze editoriali già messe in evidenza da Bennassù Montanari nell'*Elogio* dedicato all'autore: alcuni dei nobili veronesi che commissionarono la pubblicazione – Maurizio Gherardini, Marco Marioni, i fratelli Pindemonte e, soprattutto, Alessandro Carli – erano infatti a più riprese ricorsi ai torchi dell'officina sulla via Nuova, rendendo quasi automatica la scelta finale⁵⁷³. Beninteso, il Lorenzi non era affatto sconosciuto e, anzi, sul finire dell'ottavo decennio godeva di buona fama sia come oratore sacro che come poeta; aveva all'attivo svariate composizioni, per lo più inserite in raccolte gratulatorie (alcune impresse dai Moroni⁵⁷⁴) e vantava autorevoli amicizie *intra* ed *extra moenia*. La sua presenza era richiesta nei salotti letterari di Ottaviano Guasco, Silvia Curtoni Verza, Elisabetta Mosconi (a Novare), Lavinia Serego Pompei (a Illasi) e Anna da Schio Serego Alighieri (a Gargagnano)⁵⁷⁵. Ciononostante, le ricostruzioni biografiche ottocentesche ne sottolineano soprattutto il carattere schivo e appartato. Formatosi presso il seminario atesino e presi gli ordini all'età di ventidue anni, Bartolomeo seguì le orme del suo maestro di retorica Giambattista Toblini, tanto da essere nominato suo successore direttamente dal vescovo Giovanni Bragadino. Fu durante lo svolgimento di tale incarico che maturò una spiccata abilità per la composizione poetica, secondo le fonti spronata dall'ammirazione per il padre filippino Saverio Cristiani, prolifico autore di versi estemporanei⁵⁷⁶; attorno al 1760 si verificò dunque per l'abate una virata professionale e

desiderato che fosse stato più temperato nell'uso de' termini tecnici tolti dall'astronomia, dalla chimica, e tali altre scienze, sostituendovi altri modi di esprimersi proprj della locuzione poetica [...]"

⁵⁷³ Cfr. B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi scritto da Bennassù Montanari. Aggiungesi un'elegia*, Verona, 1823, p. 33. A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., pp. 121-122, cat. n. 52, p. 121. Si vedano in particolare, del Carli, le tragedie *I Longobardi* (1769), *Telane ed Ermelinda* (1769) e *Ariarato* (1773) (cfr. **figg. 524-531**), cui seguirà la dissertazione *Dell'anfiteatro di Verona ragionamento critico* (1785); di Ippolito Pindemonte si citano, seppur successivi i *Volgarizzamenti dal latino e dal greco del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere di Malta e di Girolamo Pompei gentiluomini veronesi* (1781) e l'*Elogio del marchese Scipione Maffei* (1784).

⁵⁷⁴ Tra le pubblicazioni antecedenti al '78 editate dai Moroni si citano: *In funere Clementis XIII Pont. maximi quod jussu eminentis. Caroli card. Rezzonici in sui juris basilica S. Zenonis instauratum est laudatio habita a Bartholomaeo De Laurentiis* (1769); *Per le nozze della Nob. Signora marchesa Gioseffa Muselli col Nob. Signor Co. Alessandro Rambaldo* (1771); *Per la ricuperata salute del nobile signor co. Luigi Franco che depone la carica di Pretore urbano. Stanze* (1772); *Per le nozze della signora contessa Camilla Marioni e del Signor marchese Luigi Strozzi Poetici Componimenti* (1776). Quest'ultima gratulatoria in particolare contiene anche i contributi di Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli (oltre a quelli di Girolamo Pompei, Zaccaria Betti, Francesco Lorenzi e Giuseppe Torelli) e conferma l'appartenenza del nostro a un preciso circuito intellettuale.

⁵⁷⁵ Sul Guasco (Pinerolo, 1712 - Verona, 1781) si veda l'elogio dedicatogli dallo stesso Lorenzi. B. Lorenzi, *Elogio del conte abate Ottaviano Guasco recitato nell'Accademia Filarmonica*, in *Prose e versi*, Milano, 1826, pp. 209-258. Sulla Curtoni Verza, attrice presso la compagnia di Alessandro Carli (con sede nella villa di Marco Marioni al Chievo) e abilissima nell'intrecciare conoscenze erudite (anche a Milano, Torino, Genova, Roma, Firenze, Napoli, Palermo) si vedano B. Montanari, *Vita di Silvia Curtoni Verza veronese*, Verona, 1851; F. Uglietti, *Una gentildonna veronese tra rivoluzione e restaurazione: Silvia Curtoni Verza, (1751-1835)*, Verona, 1983 (con precedente bibliografia). Su Elisabetta Mosconi (e la figlia Clarina che ne continuò le passioni) cfr. L. Beggio, *Donne veronesi: Elisabetta e Clarina Mosconi*, in "Vita veronese", a. XXIII, settembre-ottobre 1970, pp. 345-346. Sulla Da Schio Serego Alighieri (Venezia, 1791 - Verona, 1829), il cui salotto era animato da idee risorgimentali *ante-litteram* cfr. A. Scolari, *Anna da Schio Serego Alighieri e gli inizi del romanticismo patriottico a Verona*, Verona, 1952 (con precedente bibliografia).

⁵⁷⁶ B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, cit., p. 7: "Termina il cimento, ma dura in quella fantasia la folla delle immagini, il tumulto degli affetti in quel corre, in que' nervi la convulsione. Ritorna a casa, ma smarrendo le note vie, ma soffermandosi ad ogni passo, ma apostrofando ogni stella. [...] Va la mattina al suo seminario; lo

personale non prevista e alla quale, forse, non si abituò mai completamente. Lasciata la cattedra di retorica, nel '66 istituì una scuola privata, frequentata da giovani di buona famiglia. L'oramai consolidata fama di letterato portò il governatore di Lombardia, Ferdinando Carlo d'Austria, nel 1774 in trasferta con la moglie Maria Beatrice d'Este, a voler assistere di persona a una sua esibizione. Lo stesso accadde due anni più tardi presso villa Marioni del Chievo; lo stile lorenziano dovette effettivamente colpire l'arciduca se è vero che ne reclamò la presenza alle corti di Milano e di Modena, al fine di vederlo gareggiare con altri prestigiosi verseggiatori⁵⁷⁷. Nel '70 era stato inoltre designato precettore in casa del patrizio Daniele Dolfin, allora reggitore di Verona il quale, concluso il mandato di capitano e vice podestà, lo chiamò in laguna per continuare l'istruzione del figlio Zanetto. Può darsi anzi che i sistematici contatti col Dolfin "senior" abbiano in qualche modo contribuito all'elaborazione del poema in analisi: non si dimentichi infatti che durante il periodo di podesteria il veneziano si era dimostrato ligio alla linee governative in materia agraria, al punto da meritarsi una – pur stereotipata – *Cantata villareccia [...] per aver in modo singolare protetti i lavoratori e le sete del veronese* (s.n.t., 1776)⁵⁷⁸.

Lorenzi rimase nel capoluogo marciano fino al 1780 quando, approfittando della partenza dei due Dolfin (padre e figlio) alla volta di Parigi, si risolse infine a tornare in terraferma⁵⁷⁹. Beninteso, già dal 1772 i rientri nella città scaligera erano diventati sempre più frequenti e regolari, giacché il neoeletto vescovo Giovanni Morosini l'aveva richiesto al proprio fianco in qualità di consultore. Come se non bastasse, sul limitare del secolo fu ammesso al Collegio

interrogano, non risponde, e volendo parlar cantava sempre". L'amica Silvia Curtoni Verza, nei *Ritratti d'alcuni illustri amici* (Verona, 1807) descrive invece il timido modo con cui il Lorenzi iniziava a poetare; p. 6: "Prima d'incominciare il canto impallidisce, s'agita leggermente, e sta col guardo immobile, che nulla vede, benché sembri guardare; poscia dopo alcuni versi infiammasi la fantasia, l'occhio scintilla, la voce più sicura risuona, e sembra un Apollo oracoleggiante, che agli spettatori infonde meraviglioso trasporto". Cfr. anche L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., pp. 55-70, O. Viviani, *L'abate veronese Bartolomeo Lorenzi e il suo pensiero economico-agrario*, Verona, 1954, pp. 9-10 e il profilo dedicato da Mario Allegri nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 66, 2006, pp. 7-8.

⁵⁷⁷ Tra questi soprattutto il napoletano Gaspare Mollo, anch'egli chiamato nella villa reale di Monza. In seguito a tale "gara" Saverio Bettinelli lo celebrerà quale ottimo improvvisatore all'interno dell'*Entusiasmo delle belle arti* (Milano, G. Galeazzi, 1769, pp. 52-53). Nelle sue "trasferte" fuori sede il Lorenzi era accompagnato da Silvia Curtoni Verza e Giovanni Pindemonte; con loro soggiornò a Mantova, Bologna, Modena e a Rivalta, nella villa del Duca di Modena ove erano state riunite le corti milanese e modenese in occasione della fiera di Reggio. Nel 1781 sostò anche a Milano, dove si confrontò con altri poeti improvvisatori. Cfr. M. Allegri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 7. E anche B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi*, cit., pp. 34-35; B. Del Bene, *Elogio dell'abate Bartolomeo Lorenzi letto all'Accademia d'Agricoltura Commercio ed Arti*, Verona, 1823, pp. 14-15. Alla luce di tale rapporto con Ferdinando d'Austria (dedicatario, come diremo, dell'opera) si legge il famoso ritratto del Lorenzi eseguito da Saverio Dalla Rosa (Verona, Museo di Castelvecchio; **fig. 895**): l'abate porta al mignolo della mano destra uno *chevalier* con il monogramma FA ("*Ferdinandus Austriae*") e tiene con la sinistra una tabacchiera ornata dell'effigie del medesimo arciduca. Nel libro aperto si legge, a fatica, la prima stanza della *Meditazione* scritta dal poeta in occasione del suo ottantesimo compleanno e inviata all'amica confidente Silvia Curtoni Verza in data 5 aprile 1812, anno che funge da *terminus post quem* per la cronologia del dipinto (cfr. B. Lorenzi, *Lettere inedite dell'abate Bartolomeo Lorenzi veronese*, Milano, 1827, pp. 222-226). In merito si veda G. P. Marchi in B. Lorenzi, *Della coltivazione de' monti dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, edizione fotostatica a cura di G. P. Marchi, Verona, 1971, p. IV e id. in 1797. *Bonaparte a Verona*, cit., pp. 229-230, cat. n. 14.

⁵⁷⁸ Cfr. O. Viviani, *Daniele Dolfin e l'industria della seta a Verona*, in "Vita veronese", a. II, 1949, n. 3, pp. 11-13.

⁵⁷⁹ La partenza dei Dolfin è ancorabile al 1778, ma Bartolomeo rimase a Venezia, al servizio della moglie di Daniele, Giustiniana Gradenigo, fino alla fine del 1780. Cfr. id., *L'abate veronese Bartolomeo Lorenzi e il suo pensiero economico-agrario*, cit., p. 20.

Militare di Castelvechio: dall'89 (fino alla chiusura del '96) vi svolse il ruolo di cappellano e di insegnante di religione, venendo in contatto con lo stimolante *entourage* dell'istituto (fra tutti Lorgna, Cossali, Cagnoli e Salimbeni)⁵⁸⁰. Rifiutò invece la proposta di Napoleone Bonaparte di unirsi al Collegio Elettoriale dei Dotti di Milano (1808)⁵⁸¹.

Tra un impegno e l'altro il Lorenzi trovava comunque il tempo per rifugiarsi nella villa di Mazzurega, ove si ritirò in via definitiva dal 1797 dedicandosi operativamente all'agricoltura "in una campestre dilettevole solitudine" come scrisse l'amica Curtoni Verza⁵⁸²: lontano dai "riflettori" cittadini, poteva godere della rustica tranquillità della Valpolicella e osservare l'amata campagna natale con occhio critico, velato forse da un sentimento nostalgico ma mai retorico. Non è un caso che proprio qui egli abbia iniziato la stesura del *Della coltivazione de' monti*, completato poi nel '78 a Venezia. Dal centro lagunare l'abate correggeva infatti le bozze di stampa di volta in volta trasmesse da Verona. Secondo la ricostruzione del Montanari – ritenuta più attendibile rispetto a quella di Dal Bene⁵⁸³ – la redazione richiese circa un decennio.

Sulla falsariga di Esiodo, Virgilio e Alamanni, modelli indiscussi (spesso evocati tramite citazioni o evocazioni poetiche), l'articolazione quadripartita ricalca il succedersi delle stagioni

⁵⁸⁰ Sostituì, nell'incarico, il Lugiati. In questo periodo poté dedicarsi con maggiore tranquillità agli studi di agricoltura. Lo dimostrano ad esempio le *Osservazioni agrarie*, compilate per conto dell'Accademia di Agricoltura (cui fu associato nel 1790) dal 1791 al 1816, e le svariate dissertazioni in materia (cfr. *Dei pregi dell'agricoltura*, Verona, eredi Moroni, 1785; *Lettera sopra la coltivazione delle risaie*, Verona, eredi Moroni, 1789; *Della coltivazione del salice viminale*, Verona, B. Giuliani, 1799; *Del tempo migliore di letamare i campi per seminarvi il frumento*, Verona, D. Ramanzini, 1812. Per una bibliografia completa sui contributi scientifici del Lorenzi si veda L. Messedaglia, *Bartolomeo Lorenzi: agricoltore e scrittore di agraria*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere", s. IV, v. XXIV (XCIX), 1923, pp. 9-51, pp. 35-51). I contatti con il Lorgna risalgono alle frequentazioni del salotto di Silvia Curtoni Verza; nelle riunioni settimanali (con cadenza di venerdì) venivano continuate le abitudini inaugurate dal Maffei (di cui era nipote), unendo alle tematiche squisitamente letterarie (poesia, teatro, Dante ...) anche questioni di natura chimica e fisica. Nella sua casa si svolgevano infatti anche esperimenti scientifici. Non è un caso che la seconda edizione del poema (Verona, tipografia Mainardi, 1810) sia dedicata proprio a lei.

⁵⁸¹ O. Viviani, *L'abate veronese Bartolomeo Lorenzi e il suo pensiero economico-agrario*, cit., p. 29. L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., p. 58.

⁵⁸² S. Curtoni Verza, *Ritratti d'alcuni illustri amici*, cit., p. 2. Egli continuò nondimeno a presenziare nelle conversazioni settimanali sopra elencate e a ricevere nella sua residenza di Mazzurega illustri amici e colleghi. L'attaccamento alla campagna è testimoniato in particolare da alcune confessioni epistolari; nel 1785 raccontava infatti a Matilde Peracini Todeschini di aver rifiutato un lucroso incarico da precettore per preservare la propria libertà: "Ho avuto a contendere qualche di colla mia naturale facilità tentata dalle insidie gentili e dalle istanze di S. Eccellenza Donna Elena Bentivoglio che mi voleva educatore d'un suo figlio, e coll'amore del mio riposo e della mia libertà. Questi due la vinsero finalmente, e mi pare d'aver deposto dalle spalle un atlante, tanto mi gravava il solo pensiero. Scrivo a lei dunque sciolto e scarico d'ogni molestia, e son mio, e signor di me stesso, per esser più volentieri e con più laude di chi mi piace [...] Non veggio l'ora che l'autunno mi chiami nella mia villa. Questa è la mia passione che mi cresce coll'età, come la febbre sulla sera [...]. Là meglio assai che fra le cittadine menzogne, mi farà compagnia la candida semplicità, la frugalità, la modestia, la pazienza, la fede, la grata memoria de' miei benefattori, la religione dell'amicizia". Cfr. B. Lorenzi, *Lettere inedite dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, cit., pp. 241-243. Nel maggio del 1820, in una delle visite alla villa Serego Alighieri di Gargagnago, ricevette addirittura lodi da Vincenzo Monti, il quale, avendo letto i suoi versi per le nozze Ravigani-Orti e giudicatili perfetti, comunicava a Clarina Mosconi di volerne conoscere l'autore. L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., p. 59; G. P. Marchi in B. Lorenzi, *Della coltivazione de' monti dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, cit., pp. XXX-XXXI; O. Viviani, *L'abate veronese Bartolomeo Lorenzi e il suo pensiero economico-agrario*, cit., pp. 31-32.

⁵⁸³ B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi*, cit., p. 19. Del Bene sostiene invece che la composizione sia durata solo pochi anni. Cfr. B. Del Bene, *Elogio dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, cit., p. 15.

cui sono dedicate circa centocinquanta ottave ciascuna⁵⁸⁴. La scelta di non affidarsi al “classico” endecasillabo è di per sé anti-convenzionale e si spiega con la consuetudine dello scrittore nell'improvvisare usando quel ritmo, maggiormente adatto al genere epico, grave e solenne. Ad ogni modo, tale facilità compositiva fu garanzia di un buon risultato finale, non scevro da qualche asperità sintattica e verbale tipica dei poeti estemporanei, criticata già dal Parini. Il testo ammicca più alla coeva produzione prosastica che alle precedenti esperienze didascaliche: non solo infatti mancano i riferimenti al mito (come in Tirabosco) ma si riscontrano anche precisi intenti pedagogici avallati da argomentazioni scientifiche, un uso consapevolmente anti-puristico del lessico, spesso dialettale, nonché la ferma volontà di adeguare il linguaggio poetico a un atteggiamento disincantato nei confronti della natura, senz'altro influenzato dalla dottrine fisiocratiche del Quesnay (1694-1774) che stavano trovando applicazione nell'economia dell'entroterra veneto. In altre parole, l'elemento scientifico entra con preponderanza nella cornice georgica al fine di ottenere un vero e proprio manuale di pratico impiego (seppur in versi). Per ogni periodo dell'anno vengono approfondite diverse attività agrarie, con la sola debita eccezione della risicoltura (decisamente non adatta al suolo montuoso): in inverno la raccolta di foglie, rami e bacche e la costruzione di muri a secco per evitare frane; in primavera la potatura, gli innesti, la messa a punto di canali di scolo per fare in modo che l'acqua non ristagni attorno alle piante ... ; in estate la mietitura; in autunno la vendemmia. L'autore si sofferma in particolare sulle coltivazioni che maggiormente interessano il territorio atesino come l'olivo, il gelso (con lunga digressione sul baco da seta), il frumento, il sorgo, la vite e altre piante fruttifere che, a dispetto del titolo, si trovano per lo più in collina o in pianura⁵⁸⁵. Agli affondi botanici alterna considerazioni sulla gestione dei poderi maturate dall'esperienza diretta, a sostegno di una coltivazione “razionale” e non “speculativa: si scaglia ad esempio contro i contadini ignoranti e oziosi, ammonisce i latifondisti che, disinteressati alle sorti dei loro campi, vivono in città lasciando ai coloni abitazioni inospitali, e si oppone alla sregolata politica dei diboscamenti messa in atto per aumentare – spesso senza criterio – le aree seminate.

Da un punto di vista tipografico, il volume del '78 vanta tutta una serie di avalli editoriali che ne assicuravano quasi aprioristicamente il successo. In primo luogo l'autorevolezza del dedicatario, Ferdinando d'Austria, al quale l'autore era legato da una conoscenza personale e presso il quale – come si è detto – godeva già di ottima reputazione: la notorietà dell'arciduca

⁵⁸⁴ B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi*, cit., pp. 17-18: “Differentissima è la strada tenuta dal Lorenzi da quella che tenne lo Spolverini. Non parliamo del metro: ché in ciò non pur dalle tracce del suo illustre Concittadino, ma declinò da quelle de' più rinomati suoi emoli, i quali adoperarono il verso sciolto, credendo piegarsi meglio alla difficoltà dell'ammaestramento, quand'egli elesse in vece l'ottava rima, o perché in essa, ch'era il metro favorito anche improvvisando, si fosse esercitato di più, o pensasse di dare all'opera maggior novità, adottando un metro a questo genere di opere non comune, o alle opere di questo genere ridonar volesse l'antico metro; se è vero, come afferma qualche erudito, che le ventidue stanze sulla *semenza* attribuite a Bernardo Giambullari, sieno la più antica georgica, che nell'odierna sua lingua vanti l'Italia”.

⁵⁸⁵ Questo aspetto – dovuto probabilmente a un uso ampio del termine “monti”, entro cui includere i terreni declivi, i pendii e le zone collinose in genere – fu criticato dal Parini che nel suo *Parere* scriveva: “Quanto avrei desiderato che l'autore avesse più precisamente osservato che il suo soggetto è la coltivazione de' monti! In tal caso, cred'io, si sarebbe meglio egli attenuto o alla cosa o al modo che doveva esser proprio di lui, divagando meno sopra il genere”. Cfr. G. Parini, *Poesie e prose*, cit., p. 545.

avrebbe permesso all'opera di uscire oltre i confini veneti e, d'altra parte, il prestigio poetico del Lorenzi avrebbe celebrato, per via indiretta, la fama del politico. A tale scopo è da leggersi anche la cura calcografica con cui il libro appare confezionato; beninteso, l'autore poteva "comodamente" disporre di due validi artisti, esperti rispettivamente nel disegno e col bulino: i fratelli Francesco e Giandomenico.

A questi s'aggiunge il bellunese Giuseppe Lante (1737-1779) con cui Bartolomeo venne certamente in contatto durante il soggiorno marciano. Allievo del Wagner – di cui diventa una sorta di "primo figliuolo"⁵⁸⁶ secondo il Moschini – egli preferì tuttavia accostarsi alla tecnica del Pitteri; si scorge infatti un'evidente omogeneità stilistica con Giandomenico Lorenzi, fedele al procedimento del tratto unico. Proprio al Lante venne affidata l'esecuzione del frontespizio, interamente inciso su progetto di Francesco Lorenzi (**fig. 896**); sotto al titolo trova posto l'allegoria dell'agricoltura, "*Felicitas Provinciarum*", seduta su un bue aggiogato, con il capo coronato da una ghirlanda di spighe e reggente l'arco dei dodici mesi zodiacali⁵⁸⁷. In controparte alla dedica è inserito il ritratto del giovane Ferdinando, all'epoca ventiquattrenne; il profilo del nobile è contenuto in un ovale adagiato su uno sfondo pseudo-marmoreo dal gusto ormai

⁵⁸⁶ G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, cit., p. 124. Gli esordi nell'ambito dell'illustrazione libraria avvengono sotto i migliori auspici: il Lante firma infatti antiporta, frontespizio e sei tavole calcografiche per la prima edizione paviniana del *Pastor Fido* (Venezia, L. Pavini, 1757) su disegno di Pietro Antonio Novelli (Venezia, 1729 - 1804). L'impresa ebbe discreto successo tanto da essere proposta nel 1763, pressoché identica, dai fratelli Robert e Andrew Foulis, tipografi attivi a Glasgow in connessione con l'Università locale, noti per aver dato alle stampe numerosi classici in lingua greca, latina e italiana. Fino al 1771 non risulta che il bellunese sia stato coinvolto in altri progetti del calibro guariniano, fatta eccezione per qualche contributo "sciolto" come, ad esempio, il ritratto di Caterina II (1762) e la *Mater dolorosa* (s.d.) desunta dal Mengardi. In concomitanza col settimo decennio torna però operativo assieme a Domenico Cagnoni, Teodoro Viero e Giovanni Ramis (Pavia, 1701 ca.-1780); a loro spettò infatti la redazione delle tavole (non tutte firmate) della *Storia naturale, generale, e particolare* del Buffon, pubblicata a Milano dal Galeazzi in trentun volumi, tra il 1770 e il 1773. Dopo (e durante) la parentesi lombarda, Giuseppe continua comunque a lavorare nel territorio veneziano: del '71 è il *Ragguaglio istorico della vita, e del martirio di S. Eurosia* uscito a Gorizia dai torchi di Giacomo Tommasini, la cui antiporta parrebbe desunta dalla pala congedata in quell'anno per l'altare laterale della chiesa – oggi slovena – di Kojško dall'artista dalmata Sebastiano Giuseppe Devita (Spalato, 1740 - Venezia, post 1797). Tuttavia, la perdita del testo pittorico originale ci impedisce di confermare tramite confronti puntuali la verosimile ipotesi – vista la coincidenza di date, luoghi e committenze – che esso sia stato assunto quale modello dall'incisore (cfr. K. Prijatelj, *Splitski barokni slikar Sebastijan Devita*, in "Prilozipovijesti umjetnosti u Dalmaciji", XVI, 1966, pp. 271-278). Preceduti da alcune stampe di carattere devozionale o encomiastico (l'*Ave Maria* dal Mengardi nel 1773, il *Ritratto del conte Riccati* dal Toselli nel 1776) gli ultimi suoi lavori sono ancorabili al '78, un anno prima della morte: oltre al frontespizio lorenziano, si annovera infatti la stazione XIII della *Via Crucis*, raffigurante la *Deposizione* dipinta dal Crosato in Santa Maria del Giglio, curata e stampata nel 1779 in onore del patriarca Federico Maria Giovannelli dal Wagner ("sub direct. Joseph Wagner Venezia") che, per l'occasione, aveva coinvolto altri incisori della scuola, molti dei quali bellunesi, come il Baratti e De Col. Per un profilo del Lante si vedano: P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, cit., vol. XI, 1822, p. 247; G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, cit., vol. VII, 1839, p. 304; A.J. Parsons, *Catalog of the Gardiner Greene Hubbard collection of Engravings*, Washington, 1905, p. 184; G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, cit., pp. 124.125; L. Alpago Novello, *Le memorie di Don Flaminio Serignano*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", a. VI, 1934, 32, pp. 509-513, p. 512; id., *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, XCIX, 1939-40, parte II, pp. 471-715, pp. 644-650; R. Pallucchini in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 118-119; M. Lanckorońska, *Die Venezianische Buchgraphik des XVIII. Jahrhundert*, cit., p. 38 nn. 134a, 147; G. Fiocco in *Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800*, Catalogo della mostra (Belluno, Auditorium, 11 agosto - 12 ottobre 1968) a cura di G. Fiocco, Venezia, 1968, p. 27; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., vol. VI, 1974, p. 355; G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, cit., p. 204; U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon*, cit., vol. XXII, p. 361; A. Corubolo in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 254.

⁵⁸⁷ C. Ripa, *Iconologia*, pp. 15-16.

neoclassico ove alloggia anche una lastra celebrativa (“*Ferdinando Arcid. Austriae / Insubriae Praesidium et Ornamentum*”). L’occhio dello spettatore/lettore indugia senz’altro sull’elaborata acconciatura alla moda e sull’abito da parata. Anche in questo caso l’ideazione spetta al pittore di Mazzurega, mentre la trasposizione su rame è opera del fratello incisore, come attestano le firme in calce (**fig. 897**). Fatta eccezione per le due illustrazioni a pagina intera, tutti gli altri contributi calcografici (testate, finali, iniziali) si presentano curiosamente anonimi; non sembra peraltro di poter condividere l’ipotesi di Alessandro Corubolo il quale in più occasioni ha assegnato al medesimo Lorenzi (Domenico) la coppia di vignette che apre e chiude la dedicatoria, compresa l’iniziale dell’incipit (**figg. 898-900**)⁵⁸⁸. A parere di chi scrive le motivazioni addotte, basate sulla presunta affinità stilistica, sono troppo deboli: non solo infatti la tenuta del *ductus* risulta di gran lunga inferiore rispetto alle prove note del veronese, ma anche la modalità esecutiva non appare pienamente riconducibile al cosiddetto “taglio unico”, tant’è che nella costruzione chiaroscurale delle masse lo scultore non rinuncia ad intrecciare, anche perpendicolarmente, le linee del disegno. A maggior ragione è da escludere la generica affermazione del Montanari (ripresa poi da Zannandreis) che ascrive alla coppia Francesco-Domenico l’intero ornamento editoriale⁵⁸⁹. Le testate di accompagnamento ai canti presentano caratteristiche espressive differenti e rimangono, al momento, senza sicura attribuzione. Si scorge in esse una vivacità narrativa dal sapore popolare, in accordo al contenuto del testo: si veda ad esempio la rimozione degli intralci dal terreno tramite l’uso della polvere da sparo (**fig. 901**), l’innesto di nuove piante condotto in villa da due giardinieri (**fig. 904**) o, ancora, la raccolta del gelso da parte di giovani donne con infante appresso (**fig. 907**). La chiusa del terzo canto, in particolare, sembra rafforzare visivamente la polemica contro i possidenti disinteressati alla vita campestre: in **figura 909** si nota infatti, di spalle, un nobile in sella al cavallo in procinto di allontanarsi da una tenuta rurale ormai fatiscente⁵⁹⁰. Le iniziali, incise *ad hoc*, risultano avvolte da elementi vegetali in linea con la stagione di volta in volta trattata: rami secchi per l’inverno (**fig. 902**), fiori e boccioli per la primavera (**fig. 905**), spighe per l’estate (**fig. 908**) e tralci di vite per l’autunno (**fig. 911**).

Data la reputazione dell’autore, la bontà (e l’utilità) dei contenuti, il prestigio del dedicatario e la piacevolezza delle illustrazioni, *Della Coltivazione de’ monti* ebbe ottimi riscontri editoriali; prova ne sia il suo inserimento nel primo tomo della *Raccolta de’ poemi*

⁵⁸⁸ A. Corubolo in *Mille anni di libri*, cit., p. 121; id. in *1797. Bonaparte a Verona*, cit., p. 229; id. in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., p. 254.

⁵⁸⁹ B. Montanari, *Elogio dell’abate Bartolommeo Lorenzi*, cit., p. 33. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 434: “[...] Disegnò Francesco tutti i rami che fregiano il poema della *Coltivazione de’ monti* dell’abate Bartolomeo suo fratello [...] che intagliati furono elegantemente da Gio. Domenico suo fratello, valente incisore”.

⁵⁹⁰ B. Lorenzi, *Della Coltivazione de’ monti*, cit., p. 162 (canto III, stanze CXL-CXLI): “Quel dì gli nocque in cui giovane ancora / L’imprudente signor mosse lontano / Da le avite colline, e a far dimora / Venne de’ cittadin tra’l vulgo insano. / Né contento di ciò sciolse la prora / I perigli a tentar de l’oceano, / Infeconda campagna; e i tesori sui / Vi spese incauto, e non lucrò gli altrui. // Duro esattor succiò le terre; e colse / Le messi in erba; e col villan contese. / Seco da i campi al suo partir si tolse / L’util colono, e a ingentilirsi apprese. / Giacque l’usata marra, e non gli dolse / Se tra le piante da mestizia offese / Esultò la gramigna; e in modi strani / Arseri i solchi, e germinar taffani.”

georgici stampata a Lucca nel 1785. A distanza di quasi trent'anni Bartolomeo volle comunque perfezionare il lavoro, accogliendo le critiche avanzategli nel tempo, soprattutto in ambito linguistico. Per fare ciò si rivolse all'amico e collega Santi Fontana (1761-1833)⁵⁹¹, fermo sostenitore del modello toscano, a cui mirava di uniformare il variopinto idioma del Lorenzi, ricco di dialettalismi e regionalismi. In questo fu certamente influenzato dalla monumentale iniziativa di Antonio Cesari che proprio in quegli anni andava curando il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, uscito in sette volumi nel 1806 per i torchi ramanziniani⁵⁹². Beninteso, l'ondata di purismo che ai primi dell'Ottocento investì il poema tramite il Fontana è da leggersi anche quale riflesso di un mutato quadro culturale e religioso: morto nel 1789 il vescovo Morosini – di cui si è ricordata la stima per i “preti-scientiati” (come Tommaselli, Cossali, Vivorio, Perazzini e lo stesso Lorenzi) – la mentalità del successore, il gesuita Andrea Avogadro (Venezia, 1735 - Padova, 1815), fu assai differente. Durante l'incarico episcopale (che mantenne fino al 1805) egli professò infatti una condotta rigidamente ancorata all'autorità papale ed espressamente ostile a manifestazioni di razionalismo o pluralismo teologico⁵⁹³. Tale “restaurazione” ecclesiastica influì giocoforza sull'andamento degli studi analitici (in calo) e sulle discussioni linguistiche.

Tornando alla *Coltivazione de' monti*, il fitto carteggio intercorso tra Bartolomeo e Santi nel 1810-1811 (in gran parte conservato al Seminario) dimostra come poche fossero in realtà le ottave che il Fontana intendeva lasciare intatte. Tra sottili battibecchi e diplomatici accordi si riconosce, da un lato, l'obiettivo del revisore di eliminare i termini pregni di cartesianesimo e di eccessive coloriture locali, dall'altro la tenacia di Bartolomeo nell'argomentare le proprie scelte secondo un moderno “principio di convenienza”⁵⁹⁴. Si può comunque asserire che l'edizione finale – pronta dal 1810, ma impressa dal Mainardi l'anno successivo – rappresenti effettivamente l'ultima volontà dell'autore che accettò critiche e modifiche, non rinunciando però al mantenimento di una certa vivacità lessicale. Il volume, dedicato alla Curtoni Verza, si presenta meno accattivante da un punto di vista artistico, privo com'è di illustrazioni (secondo un gusto “bodoniano”); risulta tuttavia corredato da una *Dissertazione sui pregi dell'Agricoltura* (recitata all'Accademia scaligera), una serie di annotazioni agrarie a fine canto e un utile indice botanico. Anche grazie a questa nuova veste formale, l'opera ricevette gli apprezzamenti di numerosi letterati (come lo stesso Cesari, Monti, Leopardi ...) e naturalisti (da Filippo Re a Pier

⁵⁹¹ Il Fontana era stato avviato a studi ecclesiastici ed ebbe come maestri Pellegrino Lombardi e Lodovico Salvi; ordinato sacerdote nel 1786, lavorò in qualità di insegnante presso il Seminario vescovile e il Collegio dei somaschi di San Zeno. Si distinse sia come esperto di classici italiani e latini sia come appassionato di archeologia e numismatica; a lui si rivolsero per consulenze letterarie il Pindemonte, il Dionisi e il Cesari. Era dunque quasi naturale – sottolinea Gian Paolo Marchi – che il Lorenzi gli chiedesse consiglio per la seconda edizione dell'opera. Cfr. G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, cit., pp. 92-93.

⁵⁹² *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' classici, le più trovate da Veronesi*, 7 voll., Verona, D. Ramanzini, 1806.

⁵⁹³ G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, cit., pp. 95-96.

⁵⁹⁴ Ovvero di congruità tra materia trattata (a crocevia tra idillio e scienza) e lessico espositivo, basato sull'uso alternato di latinismi, dialettismi, termini tecnici. G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, cit., pp. 95-97; id., *Introduzione* in B. Lorenzi, *Della coltivazione de' monti dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, edizione fotostatica a cura di G. P. Marchi, Verona, 1971, p. XXVI.

Andrea Saccardo), confermando la fama del suo autore, in onore del quale, dopo la morte, furono eretti ben due busti celebrativi, da posizionarsi uno nelle sale dell'Accademia e uno in Sant'Anastasia⁵⁹⁵.

Per concludere va detto inoltre che il florido scenario didascalico poc'anzi descritto avrebbe potuto arricchirsi di altre due testimonianze letterarie, se solo la loro composizione non fosse rimasta manoscritta (e dunque inedita). Si tratta, nello specifico, de *La Vendemmia dell'uva in Valle Policella* di Maurizio Gheradini (Verona, 1751 - Torino, 1796), poemetto enoico in ottave tra il didattico e l'eroicomico ancorabile al 1760-1770⁵⁹⁶, e del più tardo *Commentarium rusticum* del Lorenzi – non datato e oggi perduto – di cui si conservano stralci di esametri tratti dall'epistolario⁵⁹⁷. È lecito dunque presumere, seppur solamente in via ipotetica, che il loro allestimento tipografico avrebbe generato – almeno nel caso settecentesco del Gheradini – un'altra piacevole edizione illustrata.

3.4.2 L'Ittiolitologia veronese e il tramonto di un'epoca

Vi sono ben pochi che abbiano volontà in oggi di acquistare opere voluminose di Storia Naturale, e di leggerle, come pochissimi sono quelli che ora pensino a scriverne e che si diano la pena di pubblicarle.

(G. S. Volta, lettera del 17 luglio 1800 a Bartolomeo Giuliani)

Si sarebbe potuto discorrere dell'*Ittiolitologia* già all'interno del capitolo 3.4 dedicato alle pubblicazioni scientifiche, ma a parere di chi scrive sembra quanto meno doveroso riservare alla monumentale edizione sui fossili di Bolca un apposito paragrafo, atto a chiudere cronologicamente il secolo in analisi e, al contempo, il presente studio sul libro illustrato scaligero. Le prime cento pagine videro infatti la luce nel 1796, a ridosso dei rivolgimenti

⁵⁹⁵ Quest'ultimo fu voluto e finanziato dall'arciduchessa Beatrice, moglie di Ferdinando d'Austria (dedicataria peraltro nel 1820 delle stanze de *Il pastore*, ricche di osservazioni e precetti sulla pastorizia), con l'aiuto di Silvia Curtoni Verza, Ippolito Pindemonte e Marc'Antonio Miniscalchi. Dal canto suo, l'Accademia di Agricoltura incaricò il segretario Benedetto Del Bene di comporne l'elogio. A questo s'aggiungano la *Visione in morte di Bartolomeo Lorenzi* di Andrea Maffei (Verona, D. Ramanzini, 1822) e il più volte citato *Elogio* di Bennassù Montanari. L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, p. 60.

⁵⁹⁶ Sulla base di quanto affermato dall'autore in sede frontespiziale, l'inizio dei lavori lo vede infatti convittore nel collegio dei nobili di Modena, carica che detenne attorno al settimo/ottavo decennio del secolo, prima cioè del 1780, anno in cui abbracciò la carriera diplomatica divenendo ambasciatore dell'imperatore Giuseppe II d'Austria presso la corte sabauda. Il manoscritto dell'opera è attualmente conservato presso la Biblioteca civica di Verona (coll: ms. 1663). In merito si vedano L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, cit., pp. 85-93 e G. M. Cambié, «*La vendemmia in Valpolicella*» un poemetto inedito del Settecento, in "Annuario storico della Valpolicella", VI, 1989-1990, pp. 139-166.

⁵⁹⁷ B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi*, cit., p. 41; L. Messedaglia, *Bartolomeo Lorenzi agricoltore e scrittore d'agricoltura*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. IV, v. XXIV (XCIX), a. 1938-1939, pp. 9-51, pp. 22-27; M. Allegri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 8. Il Montanari riporta la notizia secondo cui prima della perdita dell'originale manoscritto il cameriere personale del Lorenzi, Federico Gualtieri, lo aveva interamente trascritto. La copia fu quindi trasmessa al trevigiano scrittore d'agricoltura, Agostino Fappani e in un secondo momento all'editore milanese Giovanni Silvestri che nel 1837 pubblica *Sopra la coltivazione de' gelsi* (che rispecchierebbe però solo la seconda parte del secondo libro).

politici abbattutisi sulla città atesina, consacrati infine col trattato di Campoformio. Secondo Giovanni Battista Carlo Giuliani, nipote di Bartolomeo, tali disagiate condizioni di stampa si riflessero anche nel confezionamento dei quaderni iniziali:

Ricordo quanto dicevami il mio buon Avo, come alcuni de' primi fogli portano la memoria, anzi la impronta della tremenda lotta, che dibattevasi d'attorno a Verona. Intanto che il Torcoliere vi imprimeva sopra i caratteri, il cannone Francese rintuonava dai Castelli di S. Felice, e di S. Pietro: e però, sendo gli animi agitati, sconvolti, non si usò la necessaria diligenza a bene asciugare le carte ritratte dal torchio, onde pigliarono una tinta un po' oscura, che le contrassegna dalle altre⁵⁹⁸.

Nonostante la data frontespiziale (1796), i due volumi *in folio* (uno di testo, articolato in tre sezioni, e uno di immagini) usciranno ufficialmente tredici anni più tardi, nel 1809⁵⁹⁹; essi rappresentano dunque l'ideale *trait d'union* tra Sette e Ottocento, costituendo l'ultimo maestoso ritratto di un'epoca – e di una comunità – votata sì a progetti di stampo illuministico, ma trattenuta spesso da radicate tradizioni (soprattutto religiose).

La fede dei Riformatori venne rilasciata il 20 agosto 1795 e solo poche settimane più tardi Giovanni Serafino Volta, autore designato, si trovava a Verona per coordinare la stampa dei fascicoli preliminari⁶⁰⁰. A distanza di un lustro il lavoro si presentava però ancora parziale: secondo un resoconto redatto nel 1801 da Giacomo Morelli, funzionario della Biblioteca di San Marco, esso consisteva nella “parte prima” (ovvero pp. I-LII, con le tavole I-II) e nelle pagine XXXVII-LII della “parte seconda” (con relative *planches* nn. IX-XI), mentre non veniva fatto alcun riferimento alle pagine di accordo I-XXXVI e alle corrispondenti immagini (III-VIII) benché alcune di queste fossero per certo già state incise (cfr. tav. III, datata 1794; cfr. **fig. 922**)⁶⁰¹. Rallentamenti e interruzioni appaiono tuttavia giustificati non solo dalle difficoltà storiche del momento, ma anche dai contemporanei impegni pubblici del tipografo (Governatore del Sacro Monte di Pietà nel '96, Provveditore di Comune tra il '96 e il '97) e, soprattutto, dalle altissime spese allestitive gravanti esclusivamente sulle sue finanze. Basti osservare la scelta del formato “stragrande” con rami di misura diversa su foglio imperiale (530 x 380 mm, fino a un massimo di 540 x 1480 mm), l'utilizzo del *font* Aldo tondo (per la lingua italiana) e corsivo (per la lingua latina), la qualità della carta (di Toscolano) per comprendere l'entità e il livello dell'operazione.

⁵⁹⁸ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 144.

⁵⁹⁹ Il *colophon* del primo tomo recita infatti: “Quest'opera intrapresa dalla Società Ittiologica di Verona, a richiesta della quale fu scritta dal Celebre Professore di Storia Naturale Monsignor Giovanni Serafino Volta Decano della Basilica di S. Barbara in Mantova, proseguita con molta cura e non minore dispendio da questa Stamperia, e tenuta per tanto tempo sospesa a cagione delle passate guerre, termina finalmente nel corrente anno MDCCCIX” Cfr. G. S. Volta, *Ittiologia veronese del museo Bozziano ora annesso a quello del conte Giovambattista Gazola e di altri gabinetti di fossili veronesi con la versione latina*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809], p. CCCXIII. L'originale manoscritto si trova in BCVR, *carteggio Giuliani*, b. 64.4. Le tre parti che compongono il primo volume, riguardano rispettivamente le “osservazioni generali sopra il soggetto dell'opera”, la “descrizione dei pesci fossili dei Musei di Verona” e il “sistema dell'Ittiologia veronese”. Il primo volume consta di 323 pagine di testo, mentre il secondo vanta in tutto 76 tavole (alcune ripiegate).

⁶⁰⁰ Si veda J. Gaudant, *La publication de l'Ittiologia veronese (1796-1809): le triomphe de l'obstination au service d'une entreprise scientifique hors norme*, in “Miscellanea Paleontologica”, 10, 2011, pp. 67-133, pp. 85-86 (con riferimenti d'archivio). Già sul finire del 1796 il Volta si lamenterà di non vedere il proprio nome nel frontespizio dell'opera e insisterà, senza successo, per farlo modificare.

⁶⁰¹ La lettera-resoconto del Morelli reca la data 19 gennaio 1807, conservata in BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.1b.

Come già anticipato (cap. 3. 2), le condizioni per la redazione editoriale, la stampa e la distribuzione finale dell'opera dovevano essere – almeno all'inizio – ben diverse: nel 1793 il progetto scientifico sulla cosiddetta “pesciaia” poggiava infatti sul sostegno organizzativo ed economico della Società Ittiologica, fondata nel 1789 da dodici appassionati naturalisti di estrazione nobile, tra cui Giambattista Gazola, Vincenzo Bozza, Marco Marioni, Giacomo Verità, Alessandro Carli e, ovviamente, lo stesso Bartolomeo Giuliani⁶⁰². Approntata nel proprio palazzo di via dell'Artigliere un'officina degna dell'obiettivo prefissato, quest'ultimo si ritrovò però, già nel '97, a sostenere l'iniziativa praticamente da solo, dal momento che i costi preventivati e la sfortunata congiuntura degli eventi avevano fatto un po' alla volta desistere gli altri soci dal continuarne la realizzazione⁶⁰³.

⁶⁰² L'obiettivo della Società era per l'appunto la pubblicazione di tutte le specie fossili riscontrate nel veronese. Nel 1793 usciva un apposito *prospectus* bilingue intitolato *Agli amatori della storia naturale*, al fine di diffonderne il progetto. Dopo aver sinteticamente illustrato il progetto, nel documento si legge: “La stampa di tal Opera per la novità della materia pregevole s'incomincerà (*sic*) fra poco, e sarà eseguita in Verona colla maggior eleganza tipografica in carta di foglio grande con nitidi caratteri, e coll'esatta incisione di tutti i Pesci nelle loro naturali grandezze. Uscirà periodicamente in quaderni, ciascuno de' quali sarà composto di tre tavole di Pesci lapidei fatti, e della loro corrispondente illustrazione; né la stampa di essi sarà interrotta da ostacolo veruno, anzi si proseguirà con ogni possibile sollecitudine. Negli ultimi quaderni si darà il frontespizio, la prefazione, e tutta la parte prima, che verrà accompagnata da due carte tipografiche [...] e così l'Opera, la quale conterrà all'incirca ventiquattro quaderni, avrà l'intero suo compimento. Il prezzo di associazione all'Opera suddetta sarà di otto lire Venete per ogni quaderno non computata la spesa del porto, che rimarrà a carico dei Signori Associati; i nomi dei quali si riceveranno in Verona dallo stampatore Ramanzini, e dai principali Librai d'Europa, non che da chiunque favorirà di dispensare il presente Manifesto”. È interessante notare come inizialmente si guardasse al Ramanzini come il tipografo più adatto a questo tipo di operazione, complice la declinazione scientifica che aveva dato negli ultimi anni alla sua bottega; del resto, il Ramanzini verrà pagato dal Giuliani quale consulente di stampa, nei primi anni di attività. Col senno del poi, si sa anche che le consegne periodiche pianificate dal manifesto non verranno rispettate: le vicissitudini militari e politiche che coinvolsero la città scaligera fecero sì che tra un'uscita editoriale e l'altra passassero anche molti anni. Il Gaudant individua tre fasi: il 1796, il 1801 e il 1809. J. Gaudant, *La publication de l'Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., pp. 79-81; si vedano anche G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, cit., p. 78; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 395-396. Furono originariamente iscritti anche Leonardo Salimbeni e Paolo Delanges, insegnanti nel collegio di Castelvecchio, incaricati a sovrintendere l'esecuzione dei disegni; entrambi si ritirarono però quasi subito dall'iniziativa.

⁶⁰³ Il rilevamento delle quote risale al 28 ottobre 1797, pratica completamente evasa dal conte quattro anni dopo. Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 72, lettera di Giangiacomo Dionisi a Bartolomeo Giuliani del 6 novembre 1801: “Nob. Sig.r Co. Stim[atissim]o Cittadino, mi vien risvegliato, qual Presidente della Società Ittiologia per parte di alcuni Socj la scrittura de' 28 Ottobre 1797 [...] dalla quale apparisce al capo 3 il termine degli anni quattro dell'obbligo di pagare a i detti rispettivi Socj i loro carati a ragione del loro rispettivo esborso per l'incominciamento dell'Opera, che ora Le resta a tutto suo carico la continuazione, a norma della scrittura medesima. E perciò credo di non poter dispensarmi dall'impostomi ufficio, col supplicarLa degnarsi di voler, se Le pare, ultimar questa facenda”. Si veda anche il *Promemoria per S. E. il Ministro e Segret.o di Stato del Regno d'Italia*, resoconto sommario delle vicissitudini dell'opera, in BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.2 (*Suppliche per ottenere dall'Ecc. Governo l'acquisto di tutta o una parte della stampa dell'Ittiolitologia Veronese*): “Sino dal 1793 una Società di dodici individui in Verona si propose di pubblicare colle stampe la collezione di tutti i principali Pesci Fossili del Veronese, che già esistevano nei varj Gabinetti di Verona, intitolandola *Ittiolitologia Veronese*, ed incaricavano il celebre Mons.r Canonico Volta di farne, come fece, una breve e scienziate descrizione. Giuliani, uno de socj, animato di zelo per un'impresa che illustrava la sua Patria istituì una apposita stamperia, cui diede il suo nome, la corredò di scelti caratteri, e di quanto altro occorreva, incontrando coraggiosamente del proprio grandiose spese. Per varie particolari vicende non poté uscire alla luce nel periodo di circa tre anni che pochissima parte della raccolta. Impaziente il Giuliani di render compiuta un'opera che per la sua natura, e per le cure da lui prese doveva decorare la sua Patria, e promuovere l'avanzamento della scienza ittiologica, propose, ed ottenne che la società cedesse a lui solo la grande impresa. Acquistò egli dunque dalli altri socj tutto il già stampato, tutti i disegni, i rami incisi, e il manoscritto non senza immenso dispendio obbligato anco per convenzione di dover continuar l'opera nella forma e modo stabilito. Si diede il Giuliani ad affrettare, quanto poté l'incisione dei rami e la stampa, persuaso del vantaggio e dell'onore

Comincia così la coraggiosa “odissea” dell’*Ittiolitologia veronese* su cui lo stampatore di San Paolo volle investire il tutto per tutto, perdendo infine la personale scommessa professionale: la pubblicazione proseguì a rilento, gran parte delle copie rimasero invendute, gli interlocutori più prestigiosi – che avrebbero potuto contribuire in denaro o in propaganda – si mostrarono decisamente poco coinvolti. È il caso, ad esempio, della Royal Society di Londra che, nonostante il ruolo di dedicataria e l’offerta di ben sei copie, non propiziò né associazioni né vendite⁶⁰⁴. Pressoché ignorata fu inoltre la proposta rivolta nel 1802 a Napoleone (tramite il Lacépède, continuatore dell’*Histoire naturelle* del Buffon) di rilevare l’intera impresa editoriale ovvero di acquistare “un buon numero di esemplari, onde spargerli per il suo vasto Impero, e Regno d’Italia”, rinvigorendo così “lo studio di una delle più interessanti parti della Storia Naturale”⁶⁰⁵. L’invito del Giuliani risultava assai ragionevole se consideriamo che al Museo di Parigi erano pervenuti a fine secolo centinaia di fossili appartenuti alla collezione Gazola e ad altre raccolte locali descritte nell’opera; eppure il governo italico predispose l’acquisto di sole dodici copie, incidendo dunque in minima parte sull’investimento del conte⁶⁰⁶.

L’ampia rete di conoscenze di Bartolomeo gli permise comunque di raggiungere, pur senza risultati eclatanti, propaggini di mercato extra-atesino. A tal proposito un ruolo cardine fu svolto dall’intagliatore Girolamo Carattoni, residente nell’Urbe dal 1776 e mediatore scelto per lo smercio di due opere di punta della bottega, quali la *Storia ragionata delle eresie* di Pietro Paletta (6 voll., 1795-1796) e l’*Ittiolitologia* del Volta. Presso la Biblioteca civica di Verona sono conservate dieci lettere scritte dall’incisore, attinenti al periodo 1795-1804; come s’intuisce dalla prima missiva del gruppo, datata 12 settembre 1795, i contatti tra i due risalgono almeno al

che ne risulterebbe alla scienza ed all’Italia; se non che le vicende della guerra, ed i domestici disastri gli abbreviarono i mezzi, ed il lavoro si rallentò”.

⁶⁰⁴ G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 174: “Non fu ella così gentile di riscontrare tampoco la spedizione delle sei copie inviatele da Verona; non si degnò ricambiare il dono, e l’onore fattogliene, con un semplice vi ringrazio.”

⁶⁰⁵ Cfr. *Promemoria per S. E. il Ministro e Segretario di Stato del Regno d’Italia* in BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.2. Sulla questione si vedano G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 174; F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 56; G. P. Marchi, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, cit., pp. 190-191. D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, cit., pp. 217-218.

⁶⁰⁶ La risposta del Primo Console francese reca la data 19 ottobre 1808 e perviene tramite la Prefettura del regno d’Italia, il quale chiede al tipografo quante copie dell’opera egli abbia a disposizione. Il Giuliani, speranzoso, comunicava di averne oltre cinquecento e di metterle tutte in vendita al prezzo di lire venete 400, pari a lire italiane 207 (lettera del 26 ottobre 1808). Lo smacco però non tardò ad arrivare: il Prefetto rispose presto che al Governo non interessavano altri esemplari ma che, per soccorrere a un’impresa tanto meritevole, avrebbe gratificato lo stampatore di 100 napoleoni da lire 20 (Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.2). Il Riva racconta i dettagli (talvolta grotteschi) del disperato tentativo da parte del Giuliani di “fare cassa” vendendo più esemplari possibili dell’opera. Cfr. F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, cit., p. 56: “Riusci a parlare col Lacépède, un’autorità scientifica e una potenza della Corte, ritenuto molto adatto ad intercedere per l’acquisto di parecchi esemplari – da diffondere tra le biblioteche dell’Impero. Il Lacépède rimase lusingato, chiese di veder l’opera, il Giuliani fu altrettanto lusingato ma al dunque gli venne un atroce dubbio: se il Volta non ha mai citato il Lacépède questi si adombra e addio. Come fare? Eccolo allora scrivere a casa, che il Paganini sollecito a rispondergli che aveva passato il libro con la signora contessa, e che disgraziatamente il nome non c’era ma che comunque sperava di provvedere in tempo: «scrivo questa stessa sera a mons. Volta perché veda di inserire nell’ultimo capo della 2ª parte, giacché all’antecedente capo non si può per essere stampato, il nome di questo celebre naturalista Lacépède, facendone tutti gli encomi possibili, molto più se dipende in gran parte da lui l’esito di questa sfortunata edizione»”.

mese precedente (se non prima). Affermava in quell'occasione il veronese, naturalizzato romano:

Dalle pregiatiss.^{me} sue 27 scaduto e 9 corente sento che mi volle spedire il fasciolo dell'opera de pesci fossili del monte Bolca, e mi istruisse del modo onde contenermi per quelli che qui vorranno associarsi a cotesta opera; ricevuto che avrò il d.^{to} fasciolo, e fatto qui vedere alli geniali specialmente di storia naturale le saprò poi dire qual incontro qui avrò. Mi offerisse il dieci per cento sopra lo smercio di quest'opera e delle altre che jo sarò qui per farli l'aiuto giaché così li piace di voler usare con me come li altri. Il porto de libri va a carico de compratori, ma vorei che li spedisse per spedizione e non per la posta per non aggravare di troppo li compratori che dificultarebbe questo non pocco lo smercio⁶⁰⁷.

Oltre alla percentuale di guadagno sul commercio dei titoli, è interessante notare come l'autore insista spesso sulle modalità d'invio dei pacchi da Verona, caldeggiando percorsi alternativi alla "via di Venezia", appesantita da un'ulteriore imposta di "quattro paoli circa di spesa sopra ogni tomo", motivo per cui l'editore sarebbe stato costretto a "caricare" il costo finale dei volumi, pregiudicandone la capacità di vendita (e di guadagno), in una spirale senza via d'uscita⁶⁰⁸. Dal contenuto del carteggio si ha la sensazione che Girolamo rappresentasse per Bartolomeo molto più che un semplice intermediario e procacciatore di associati; egli costituiva infatti un privilegiato punto di vista sull'osservatorio della capitale. Numerosi sono ad esempio i riferimenti a un'edizione sull'architettura vitruviana che il conte aveva probabilmente intenzione di avviare; già dal '95 il corrispondente chiedeva, dall'Urbe, notizie sull'affine progetto del Poleni per conto dell'antiquario romano Carlo Fea (associato all'*Ittiolitologia*)⁶⁰⁹ e informava

⁶⁰⁷ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 72. Sempre nell'archivio veronese è stato possibile rintracciare la lettera spedita dal Giuliani il 27 agosto 1795. Scrive in quell'occasione il conte tipografo: "Io vi spedisco per carrozza (*sic*) un primo fasciolo dell'opera de pesci fossili del Monte Bolca. Questo ve lo mando preventivamente, poiché non si deve pubblicare che compito che sia anco il secondo che lo sarà tra poco. [...] Vi spedisco adunque questo primo fasciolo acciò lo faciate vedere conservandolo, che spedendovi li altri vi spedirò tutta l'opera compita anco di questo. Riguardo allo smercio io concedo il dieci per cento a danaro contante sì che questo vi servi di regola per quest'opera ; Voi procurate di smerciarne molte copie, ad ogni dieci smerciate una vi sarà spedita di soprapìù". Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, Copialettere per gli anni 1794-1797. Da questa lettera si capisce come sin dall'inizio s'intendesse congedare assieme i due volumi; le tempistiche si riveleranno però troppo ottimistiche. Cfr. anche *ivi*, lettera del Giuliani al Carattoni del 3 aprile 1796: "Vi includo un manifesto di cui vi prego di farne la proppagazione [...] e trovatemi delli associati. [...] La lettera che ho unito vi indicherà che il plico contiene vol. 6 *Ittiolitologia* veronese e 6 Pindemonti e 6 Torrelli (*sic*) e 2 Del Bene e una copia de Vite de Pittori veronesi da consegnare al Cav. Simmonetti".

⁶⁰⁸ Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 72 (lettera senza data di Girolamo Carattoni a Bartolomeo Giuliani): "[...] Il pacco trasmessomi [...] averà a costare moltissimo perché tra porto del Coriere di Venezia, a pegno del Sig. Fini Spedizioniere amonta a scudi sette e baiocchi otanta otto che compreso l'agio della moneta retiro dalla posta ed altre piciole spese va costare in tutto circa scudi nove, somma che deve andare ripartita a carico delli associati. Il libraio con cui ha qui tratato per smerciare quest quest (*sic*) opera mi a (*sic*) dato da quatro paoli circa di spese sopra ogni tomo tanto carico a un voler qui pregiudicare non solo allo smercio di questo primo ma anche di tutta l'opera intiera e mettere noi in difidenza nel tempo istesso, poiché ognuno qui sa che tomi di questa portata costano da Venezia fin qui cinque o sei baiocchi al più l'uno, quanta diversità! La mercanzia da esitare conviene spedirla quando non sia ordinata, per spedizione come fanno li negozianti, a librai; mi saprà dire come regolarsi sopra la vendita di detto tomo affinché tanto peso non si pregiudichi [...]".

⁶⁰⁹ Si riferisce al *Discorso preliminare all'Architettura di Vitruvio commentata ed illustrata da Gio. Poleni e da Simone Stratico*, pubblicato a Udine (fratelli Mattiuzzi) nel 1825. Cfr. *ivi*, lettera di Girolamo Carattoni del 21 novembre 1795. Per completezza si fa presente che l'idea di un'edizione sulle opere del Vitruvio da stamparsi a Verona costituisce il *fil rouge* di una serie di lettere scritte al conte dallo Stratico nel 1795-1796. Sappiamo per certo che Bartolomeo si occuperà di stampare il *De duabus formis archetypis Aeneis ad antiquum numisma majoris moduli pertinentibus disquisitio* dello Stratico nel 1799 (la cui tavola, non firmata, fu incisa da Giuseppe Dall'Acqua, come si evince chiaramente dalle lettere). Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 76.

l'architetto-tipografo del rinvenimento nei pressi di Castronovo di un meccanismo simile alla *machina di Ctesibio* (ovvero una pompa idraulica) descritta dal medesimo Vitruvio. Acquistato direttamente dal Papa, il reperto fu subito oggetto di studio da parte di Ennio Quirino Visconti che, nel "Giornale della Letteratura italiana" di Mantova, volle analizzarne il funzionamento⁶¹⁰. Girolamo spedisce dunque a Verona una copia dell'articolo e si adopera perché i due (Giuliani e Fea) collaborino a una pubblicazione dedicata, mai realizzata a causa dei molteplici impegni letterari dell'abate/avvocato Fea⁶¹¹. Da Roma il Carattoni riesce inoltre a stringere contatti con alcuni circoli culturali partenopei, tra cui quello del "Giornale Letterario di Napoli" che non mancherà di recensire svariate iniziative dello stampatore atesino, come la *Storia ragionata delle eresie*, *La Coltivazione del Riso*, *l'Illustrazione delle terme di Caldiero* e, ovviamente, *l'Ittiolitologia*⁶¹².

A Vicenza alcuni clienti-acquirenti furono verosimilmente garantiti dal principale incisore dell'opera, Giuseppe Dall'Acqua, il quale, a nome del conte, si trovò di fatto impegnato su più fronti. Nonostante le frequenti diatribe sulla consegna – perennemente in ritardo – dei disegni da tradurre su rame, egli cercò ugualmente di ovviare ad alcuni impacci di ordine pratico ed economico: dal carteggio intrattenuto col Giuliani e con Francesco Paganini si apprende, ad esempio, come fosse riuscito a risolvere in autonomia una sicura rimostranza da parte del conte Trissino, associato, cui era stata inviata una copia difettosa (ovvero mancante di alcune pagine) prontamente sostituita dall'intagliatore berico con il volume da lui posseduto⁶¹³. Ancor più significativo è il fatto che, ai primi dell'Ottocento, proprio a Giuseppe sarà affidata l'amministrazione dei beni mobili di proprietà Giuliani da impegnare al Monte di Pietà vicentino, nonché la conversione in cambio-valuta di 273 sovrane, a dimostrazione della fiducia

⁶¹⁰ Carattoni si riferisce alla *Descrizione di un'antica tromba idraulica, ultimamente scoperta presso Castronovo [...] illustrata da E. Q. Visconti coll'annessa figura*, in "Giornale della Letteratura italiana", vol. V, 1795, pp. 303-320. Cfr. BCVR, b. 72, allegato alla lettera del 21 novembre 1795.

⁶¹¹ *Ivi*, lettera di Girolamo Carattoni del 12 dicembre 1795: "In conformità di quanto mi a scritto con l'altra sua ho parlato al Sig. avvocato Fea affine di indurlo a cedere a V.S. Il.ma il suo Vitruvio. Le ho dimostrato la bella edizione che ne diverbe, li vantaggi e l'onore (*sic*) a esso dovuto. Mi rispose che conosce che V.S.III.^{ma} farebbe una magnifica edizione [...] ma che elli non è ancor all'ordine e se ancor lo fosse non può cederla ad alcuno avendola promessa al Re di Sardegna suo sovrano del quale a ricevuto parecchi benefizi. Il Sig. Fea a moltissima stima di V. S. III.^{ma} e a grande opinione che dalla sua stamperia sarà sempre per sortire delle belle edizioni. Elli ora a un clasico che qui voleva far stampare quale ora propone di cedere con condizioni a V. S. Il.ma qualora lo volesse far stampare; questo a Stazio da lui coreto da una infinità di errori elli ne a già dato un saggio di questo stampato nel suo primo tomo sella sua miscelanea antiquaria. Quando sarà stampata la nota machina vitruviana gliela spedirò con solecitudine".

⁶¹² *Ivi*, lettera di Girolamo Carattoni del 29 ottobre 1796: "Fino dalli primi de passato agosto ho avanzato [...] una mia lettera per renderla intesa che avevo fatto parecchi associati all'opera Storia delle Eresie e che avendo il secondo tomo ne aumenterei certamente il numero volendo li associati, ed altri disposti ad associarsi vedere la continuazione perciò prego V.S. III.^{ma} volermi spedire il secondo volume di quest'opera, ed anche il terzo se è compito. Mi grazierà pure spedirmi alcuni suoi Cataloghi e Manifesti di tutte le opere che brama che siano propagate, avendo dispensato a questo fine quelli che mi a trasmesso: alcuni di questi li ho fatti passare a Napoli alli estensori del Giornale Letterario che in quella città si pubblicano (che è tenuto pure il migliore d'Italia) come rileverà dall'occluso manifesto. Da Napoli mi viene comesso una Coltivazione del Riso, e una del Bene su li Ulivi, ed altra copia del Bene da persona di qui; mi viene pure ricercato se è stampato il Catulo, Tibulo e Propertio [...]". Cfr. "Giornale Letterario di Napoli per servire di continuazione all'analisi ragionata de' libri nuovi", Napoli, vol. XLIX, 1796, pp. 70-73 e *ivi*, vol. CVIII, 1798, pp. 34-35, 55-56 e 62.

⁶¹³ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.3, lettera di G. Dall'Acqua a F. Paganini del 30 gennaio 1800 (trascritta in appendice).

accordatagli dai due tipografi e di una certa esperienza in tali affari da parte del Dall'Acqua (aiutato in ciò da Giovan Battista Marangoni, più volte citato nell'epistolario). In quel periodo (1804-1805) l'intagliatore proponeva inoltre a Bartolomeo una nuova "occasione" editoriale, infine naufragata: la stampa dell'opera di architettura di Ottone Calderari, da realizzarsi in *folio* imperiale e con carattere "Nuovo Paragon Romano"⁶¹⁴.

Nella città di Mantova Bartolomeo poteva contare invece sull'appoggio di Saverio Bettinelli; negli anni in cui uscivano i primi quaderni dell'*Ittiolitologia* il gesuita si trovava ospite presso il palazzo di via dell'Artigliere ove seguì da vicino le attività della stamperia domestica; in tale vicendevole scambio di favori, l'erudito lombardo riuscì a liquidare ben undici copie⁶¹⁵. Non altrettanto riconoscente e leale sembrò essere il Volta; nel novembre del 1797 questi dichiarava di aver procacciato sette sottoscrittori – ridotti a quattro nel 1805 – ma, in seguito alle turbolente vicende di scrittura (e ai sistematici scontri con Bartolomeo), l'abate pensò bene di vendere loro le copie che il tipografo gli aveva inviato in omaggio. A fronte delle legittime proteste del conte, l'autore rispondeva con tono provocatorio, asserendo che gli associati si erano uniti all'impresa non per reale interesse scientifico, bensì per amicizia nei suoi confronti⁶¹⁶; uno spiacevole smacco, questo, che minò – ma non cancellò – la determinazione del Giuliani, già messa a dura

⁶¹⁴ Il Dall'Acqua insiste con il Paganini per avere un preventivo, sottolineando come la volontà di rivolgersi alla Stamperia Giuliani andasse contro le decisioni del Vivorio e del Marangoni (soci in affari) i quali, "spinti dal amor Patrio desiderarebbero che fosse stampata qui". Il preventivo non sarà giudicato soddisfacente e il testo del Calderari sarà infine pubblicato a Vicenza tra il 1808 e il 1815 ("Circa l'affare dell'Opera Calderari hò inteso il tutto, ma non intendo come facendone copie 750 come l'Ittiolitologia, costino L. 66 il foglio, e per copie 1500 ove è fatto tutto l'occorrente, e che non occorre che un pocca di man d'opera di più abbiano a costare sino le L. 110; pazienza se non ci ho potuto riescire"). Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.3, rispettivamente lettera del 26 ottobre e 25 novembre 1804 (trascritte interamente in appendice).

⁶¹⁵ Per lo smercio delle opere, il Bettinelli fornisce al Giuliani gli indirizzi del Belgioioso e del principe di Albany. L'informazione è desunta da Riva il quale, pur non specificando in nota le fonti documentarie, l'ha a sua volta estrapolata dal carteggio Bettinelli-Giuliani conservato alla Biblioteca Teresiana di Mantova. Cfr. F. Riva, *La "dimistica" stamperia del veronese conte Giuliani*, cit., p. 30.

⁶¹⁶ Delle otto copie dell'opera richieste all'editore, una era destinata al medesimo Volta, una alla Biblioteca di Mantova e sei agli associati della città. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 76, lettera di Giovanni Serafino Volta a Bartolomeo Giuliani del 21 novembre 1797: "[...] Mi farebbe molto piacere a mandarmi colla prima occasione le 8 copie della Parte I e quaderno 5° dell'Opera per gli associati di Mantova, delle quali le incontrarò il prezzo a suo tempo"; *ibidem*, lettera di Giovanni Serafino Volta a Francesco Paganini del 15 luglio 1805: "[...] Potrà con tutto comodo e sino a nuovo avviso spedire a mio fratello i quaderni di continuazione dell'Opera per i sei associati che tiene, i quali atteso il lungo tempo già scorso si sono ridotti a quattro essendone morti due, né sapendosi ora a chi dirigerne la continuazione". *Ibidem*, lettera di Giovanni Serafino Volta a Bartolomeo Giuliani del 27 gennaio 1807: "Quando da Lei non si voglia più aver presente l'intelligenza a voce fra noi seguita, ed autenticata successivamente dal fatto circa la permuta delle sei copie accordate in regalo alla scrittura 5 9bre 1797, è superfluo che mio fratello ed io proseguiamo a sostenere con tutta la buona fede che gli Associati di Mantova, a riserva della Biblioteca pubblica, e di un esemplare non peranche disposto appartengono a me e non alla Stamperia Giuliani. So benissimo che l'annunzio de' 7 associati in quistione ha preceduto di qualche mese la sottoscrizione dell'anzidetta scrittura, ma so altrettanto che i soggetti che li compongono furono fatti ufficiare da me col mezzo di mio fratello, mentre io mi trovavo di permanenza in Verona, ed aveva interesse di raccogliere degli Associati per me in conto del mio caratto qual socio negli utili della stampa. Questi Associati che non sono la masima parte né Naturalisti, né Letterati, hanno accettata la sottoscrizione unicamente per farmi una buona grazia, e vi è chi protesta in oggi di non voler proseguire, qualora l'Associazione non torni più in mio profitto. [...] Tralascio di aggiungere che gli Associati presenti non sono in gran parte più quelli che si denunziarono da mio fratello, per averne io con altri a gran pena rimpiazzati gli emigrati, ed estinti sulla supposizione che si trattasse del collocamento e spaccio de miei esemplari: e questi ultimi Associati posso dire con tutta giustizia di averli procurati a mio beneficio, mentre non aveva alcun obbligo di mettere i miei amici a contribuzione per comodo della di Lei Stamperia". Sulla questione cfr. anche F. Riva, *La "dimistica" stamperia del veronese conte Giuliani*, cit., pp. 53-54; id. *Le avventurose vicende dell'«Ittiolitologia Veronese» del mantovano Serafino Volta*, cit., pp. 76-77.

prova. Una volta stampati i due volumi, egli si rivolse anche al concittadino Luigi Miniscalchi (omonimo del primo Presidente accademico) di stanza a Parigi affinché divulgasse il progetto ai circuiti scientifici francesi⁶¹⁷.

Tra le buste riguardanti l'attività di San Paolo, il citato archivio Lando conserva anche un importante fascicolo con l'elenco finale degli associati, notizia non altrimenti desumibile dal contenuto dell'opera⁶¹⁸; si apprende così che vi furono due distinti momenti di finanziamento societario, in relazione alla doppia uscita del testo. Il primo gruppo annoverava al suo interno i vicentini Agostino Vivorio, Antonio Trissino, Lodovico e Pietro Baldini, i veneziani Ascanio Molin e Giovanni Antonio Gregis (nonché la Biblioteca Pisani), il mantovano Leopoldo Camillo Volta, i professori Stefano Gallino di Padova e Santo Fattori di Modena e, infine, i veronesi Alberto Albertini, Luigi Baladoro, Giacomo Bottagiglio, Vincenzo Bozza, Francesco Crivelli, Girolamo Dal Pozzo, Giovanni Emilej, Giovan Battista Fracanzani, Giovan Battista Gazzola, Marcantonio Miniscalchi, Dante Serego, Luigi Trezza, Pietro Venini e Antonio Zamboni (cui si aggiungeva la Biblioteca canonica). Si aggregarono invece più tardi Simone Stratico, il Conte Tosi di Asolo, l'Arciduchessa di Milano, il Barone de Moll (direttore della Camera di Salisburgo), Francesco Melzi d'Eryl (vice presidente della Repubblica Italiana), Domenico Gianella di Legnago, Girolamo Secco Suardi di Bergamo, Arnaldo Arnaldi Tornieri e Francesco Gualdo di Vicenza, Leonardo Manin, Alvise Contarini e Antonio Giovanni Bonicelli di Venezia, Gaetano Pinali (Consigliere d'appello in Venezia), Luigi Montini, Francesco Martinetti e il tipografo Gambaretti di Verona⁶¹⁹. Si tratta di un numero certamente non esiguo (e forse nemmeno completo dei "sostenitori" romani), ma rispetto alle lunghe sfilate di nomi posti in prefazione o in calce alle imprese primo-settecentesche del Tumermani o dei Vallarsi-Berno, si rivela senza dubbio deficitario⁶²⁰.

Beninteso, l'interesse per la paletnologia dell'area veronese non era cosa nuova: già nel 1622, un ittiolito di Bolca compariva in riproduzione xilografica all'interno del *Museum*

⁶¹⁷ BCVR, *carteggio Giuliani*, b. 74, lettera di Luigi Miniscalchi del 22 gennaio 1823: "Occlusa in un lettera di mia moglie mi è giunta la sua, con li Prospetti dell'Opera dell'Ittiologia (*sic*) Veronese. [...] Il Visconte di Chateaubriand non più ambasciatore a Londra, dopo il suo ritorno dal Congresso, fu chiamato dal Re al Ministero degli Affari Esteri, come le sarà a quest'ora noto. Io fui presentato alla sua conversazione, ma non posso impegnarmi di parlargli di ciò che Ella desidera. Siccome è interessante per me tutto quello che la riguarda, non mancherò di far ricerca di persona che gli parli del suo progetto [...]".

⁶¹⁸ Diversamente da quanto accadeva nella prima metà del secolo (quando cioè i nomi degli associati venivano stampati all'inizio o alla fine del testo), nell'*Ittiolitologia* le dinamiche di finanziamento appaiono "mute". Alla luce di ciò ancora più prezioso e importante risulta il fascicolo con gli *Associati al Paletta ed all'Ittiolitologia* (in ASVR, *Archivio Lando*, b. 47).

⁶¹⁹ ASVR, *Archivio Lando*, b. 47.

⁶²⁰ Si consideri inoltre il numero di copie distribuite a titolo gratuito come regali della Società Ittiologia o della medesima Stamperia. A nome della Società ne beneficiarono: l'accademia di Londra (per ben sei copie, di cui si è detto), Alberto e Luigi Fortis, Tommaso Panato, Agostino Vivorio (altre sei copie), Vincenzo Bozza, Giacomo Verità, Cesare Marioni, Alessandro Carli (due copie), Gian Giacomo Dionisi (due copie), Girolamo di Canossa, Antonio Maffei, Giovan Battista Gazzola e, per una copia, lo stesso Bartolomeo Giuliani. La Stamperia donò invece alcuni esemplari a Giovanni Serafino Volta (destinatario di sei esemplari), Giuseppe Dall'Acqua, Girolamo Mantovani, Luigi Trevisani, Francesco Paganini, al marchese di Bristol, a Eugène di Beauharnais, vice re napoleonico (due copie), all'inquisitore veronese, al ministro dell'interno, nonché alle biblioteche di San Marco e di Padova. Cfr. *ibidem*.

calceolarianum redatto da Benedetto Ceruti (Verona, A. Targa)⁶²¹; nel 1648 Ulisse Aldrovandi li illustrava nel suo *Musæum metallicum* (Bologna, G. B. Ferroni)⁶²² e nel 1656 il conte Moscardo non tralasciava di inserirli nel catalogo della propria collezione (*Note overo memorie del Museo di Lodovico Moscardo*, Padova, P. Frambotto, 1656), descrivendoli come “induriti in una sorte di pietra sfogliola”⁶²³; nel 1709 anche lo svizzero Johann Jakob Scheuchzer (Zurigo, 1672-1733) si era soffermato sul caso dei reperti scaligeri che affermava trattarsi di specie americane trapiantate nell’Italia del Nord, riconoscendo analogie con alcune contemporanee varietà faunistiche geograficamente molto distanti⁶²⁴.

Negli anni '40 e '50 del Settecento Giovanni Giacomo Spada, Giovanni Arduino, Scipione Maffei e François Seguiet erano andati raccogliendo e classificando svariati reperti provenienti dai monti Lessini, su cui elaborarono poi specifiche teorie geologiche all’interno del più ampio dibattito sul diluvialismo (cfr. cap. 2.2.2)⁶²⁵. Tuttavia, sarà solo a partire dall’ottavo decennio che le indagini territoriali e scientifiche conobbero una sistematica ripresa, complici la rivalutazione dell’esame autoptico e dell’esplorazione *in situ*: diversamente dal primo Settecento – in cui l’inclinazione collezionistica era quasi totalmente appannaggio dell’archeologia e dell’antiquaria – a fine secolo si iniziano invero a contare numerose raccolte nobiliari di contenuto naturalistico (quelle dei conti Buri, Dionisi, Ronconi, Canossa ...), non più considerato prerogativa esclusiva di medici e specialisti⁶²⁶. Il *Compendio della Verona illustrata*

⁶²¹ L’immagine compare a p. 428; il reperto è tuttora conservato presso il Museo naturalistico cittadino. Cfr. anche L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, Verona, 1972, p. 18.

⁶²² U. Aldrovandi, *Musæum metallicum in libros 4 distributum Bartholomæus Ambrosinus [...] labore, et studio composuit cum indice copiosissimo*, Bologna, G. B. Ferroni, 1648. Si vedano in particolare le pp. 102-104 (con relative immagini xilografiche)

⁶²³ *Note overo Memorie del museo del conte Lodovico Moscardo*, cit., p. 182. Si vedano in particolare le riproduzioni calcografiche delle pp. 177-186.

⁶²⁴ J. Scheuchzer, *Herbarium Diluvianum*, Zurigo, D. Gessner, 1709. L’autore non intende tuttavia spiegare le motivazioni di tali analogie, bastandogli la certezza del diluvio. Cfr. L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, cit., p. 21.

⁶²⁵ La conoscenza dei giacimenti bolcensi risale ovviamente a molto tempo addietro. La prima notizia documentata risale al 1550 (P. A. Mattioli, *Il Dioscoride dell’eccellente dottor medico m. P. Andrea Matthioli da Siena*, Venezia, V. Valgrisi, Venezia, 1550, libro V); scavi e ricerche – pur non sistematiche – si alternarono sin dal XVI secolo, dando modo di riconoscere presto la straordinarietà del deposito atesino, formatosi circa quarantotto milioni di anni fa. Al suo interno sono conservati pesci e piante risalenti al periodo eocenico; è tuttora considerato tra i più importanti per la ricostruzione delle ittiofaune terziarie, di cui sono conservate circa duecento specie diverse. Già il Museo di Francesco Calceolari, considerato il più antico del mondo e allestito nel 1571, vantava una ricca raccolta di ittioliti provenienti da Bolca. In concomitanza con il costituirsi della geologia a scienza autonoma, Scipione Maffei tornò a dare importanza alle testimonianze paleontologiche; non solo formò una piccola raccolta di pesci fossili, ma acquistò anche buona parte della cava, tanto da definirla – in una lettera ad Antonio Vallisneri – “la nostra montagna” (cfr. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., vol. I, lettera del 22 maggio 1723, pp. 448-449). Stralci di considerazioni in materia si trovano nella *Verona illustrata* e, soprattutto, in *Della formazione de’ fulmini* (cfr. p. 125-127). Cfr. L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, cit., pp. 11-41; id., *Scipione Maffei e i fossili di Bolca*, in *Nuovi Studi Maffeiiani*, cit., pp. 87-96. Nel 1750 la raccolta del marchese aveva inglobato le proprietà di Giacomo Spada, parroco di Grezzana – morto in quell’anno – su cui ci si è soffermati al capitolo 2.2.2. Dopo il ’55 invece gran parte della collezione del Maffei passò a Seguiet che la portò con sé a Nîmes (dov’è rimasta fino ai giorni nostri); una porzione più piccola fu donata al Vallisneri e da questi ceduta al bolognese Ferdinando Marsili che la espose nel Museo dell’Istituto delle Scienze (di cui fu il fondatore, nel 1711). Il Marsili aveva visitato di persona la collezione nel 1723 tanto da realizzare, nel ’25, una carta topografica con le indicazioni geologiche della zona di Bolca. È interessante notare come nel 1817 un tratto della cava fosse ancora di pertinenza Maffei (nello specifico di Antonio Maffei, nipote del fratello maggiore di Scipione).

⁶²⁶ Dopo la morte di Maffei e la partenza del Seguiet solo pochi appassionati si distinsero per lo studio dei fossili di Bolca. Tra questi citiamo Gasparo Bordoni, Giulio Moreni e i discendenti di Sebastiano Rotari. Nel 1770 Vincenzo

stampato dai Moroni nel 1795 ne è la prova evidente: oltre a riprendere per sommi capi – e integrare – l'originale testo del '32, l'edizione sfoggiava anche una separata analisi “Del Monte Bolca, della sua Pesciaia e degli annessi monti colonnari” scritta dal Tommaselli (cfr. **figg. 659-662**), inserto affatto fuori luogo visti e considerati gli interessi del marchese in materia⁶²⁷. Non si dimentichi inoltre che il desiderio di esibire nelle private residenze e *Wunderkammern* esemplari di fossili veronesi aveva contagiato anche protagonisti internazionali: si pensi ai duchi di Weimar che, avvalendosi della mediazione di Johann Wolfgang Goethe, tentarono di intavolare trattative (infine fallite) con i conti Dionisi per acquistarne *in toto* la raccolta⁶²⁸; o ancora a un non meglio identificato aristocratico olandese, barone di Lestevenon, interessato a metter mano alla ricca antologia bolcense di Vincenzo Bozza, su intercessione (anch'essa naufragata *in itinere*) di Alberto Fortis⁶²⁹.

La rapida diffusione degli interessi scientifici nell'ultimo trentennio non è però da intendersi quale semplice conseguenza di una nuova moda in grado di influire sulle declinazioni collezionistiche locali; essa rappresentò, per certi versi, il tentativo della nobiltà cittadina di conciliare il progresso scientifico con alcune credenze sedimentate e con un assetto culturale locale sostanzialmente conservatore, intervenendo in prima persona nelle controversie di settore. I dibattiti sul creazionismo biblico, alimentati dalle derive materialiste e meccanicistiche del newtonianesimo, stavano infatti minando le tradizionali gerarchie religiose e l'intero sistema di valori morali e sociali su cui esse poggiavano, inconfutate – e inconfutabili – da secoli⁶³⁰. Il pensiero va soprattutto a intellettuali del calibro di Giovanni Arduino, Alberto Fortis e Luigi Torri, autori di interpretazioni non sempre conciliabili con le più comuni ipotesi diluvialiste, spesso anzi invalidanti l'intoccabile cronologia delle Sacre Scritture⁶³¹. Secondo Luca Ciancio,

Bozza ottiene infine il permesso di condurre nuovi scavi nella “lastrara” di proprietà Maffei (cui pagava ovviamente un regolare affitto); nel '76 è seguito da Alessandro Buri, possessore di almeno duecento pezzi antichi. Nel 1780 il figlio maggiore del marchese Ottavio Canossa acquista il museo Moreni, accrescendolo con pezzi provenienti addirittura dalla Germania. In concomitanza con le nuove ricognizioni nella “pesciaia”, il conte Buri si impadronisce inoltre mano dell'erbario del medesimo Moreni. Cfr. K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., pp. 297-299; I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 394-395; L. Sorbini, *Scipione Maffei e i fossili di Bolca*, cit., p. 88; J. Gaudant, *La publication de l'Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., p. 71.

⁶²⁷ Sulla questione si rimanda al capitolo 3.3. Giuseppe Tommaselli fu zoologo, chimico, agronomo e direttore della stampa delle *Memorie della Società Italiana* (fino al '92), di cui fu anche vice segretario.

⁶²⁸ G. P. Marchi, *Una lettera di Goethe a Gian Giacomo Dionisi sui fossili di Bolca*, in “Belfagor”, LIX, 3, 2004, pp. 274-300.

⁶²⁹ Sulla mediazione del Fortis si veda in particolare L. Ciancio, *Autopsie della terra. Illuminismo e geologia in Alberto Fortis (1741-1803)*, Firenze, 1995, p. 211 (con riferimenti documentari in nota); fallita la trattativa, il naturalista si adopererà per far acquistare la collezione all'Università di Padova, ma sarà infine Giovambattista Gazola ad aggiudicarsi i centinaia di pezzi appartenuti al Bozza. Sembra peraltro che quest'ultimo si fosse fatto promotore di una pubblicazione presso un “libraio di Augusta”, corredata da un'introduzione del medesimo Fortis e da almeno quaranta illustrazioni su rame (mai stampata, a quanto ci risulta). Cfr. anche *Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di Padova*, Padova, 3 voll. 1786-1794, vol. II, 1789, pp. LV-LVI.

⁶³⁰ Nella pratica, il razionalismo scientifico e la sempre più estesa fiducia nella tecnocrazia stavano progressivamente rivendicando moderne strutture meritocratiche, incrinando dunque quel collaudato sistema di controllo esercitato dal potere ecclesiastico.

⁶³¹ Giovanni Arduino fu il più importante naturalista veronese del Settecento; eppure la sua influenza sul panorama culturale cittadino è di gran lunga inferiore alla portata delle sue ricerche, forse anche in virtù del suo precoce trasferimento fuori dalla città natale e per lo stile delle sue dissertazioni, refrattarie agli accenti polemici ma al contempo anti-conformiste (e dunque “scomode” alla frangia conservatrice). Nel caso specifico dei pesci fossili, egli

proprio a cavallo tra ottavo e nono decennio (1777-1782) si era consumata di fatto “una frattura irreversibile tra la classe dirigente e alcuni intellettuali scientifici di notevole prestigio”⁶³², sfociata in un rapporto di diffidenza reciproca.

Date tali premesse, la necessità da parte della citata Società Ittiologica di confezionare una pubblicazione tesa ad accrescere la fama delle testimonianze atesine, fruibile anche dai visitatori del Grand Tour, si univa dunque alla volontà di redimere (ovvero arginare) determinate questioni di ordine teorico. Come recita il titolo – *Ittiolitologia veronese del Museo bozziano ora annesso a quello del conte Giovambattista Gazola e di altri gabinetti fossili veronesi con la versione latina* – oggetto di attenta dissertazione erano soprattutto i pezzi delle collezioni di Vincenzo Bozza e di Giambattista Gazola (che ne inglobò le fila). Tra il 1770 e il 1780 il Bozza, speciale di professione, socio aletofilo e chimico esperto, aveva formato il nucleo principale della sua personale selezione, destinata a diventare – con i suoi seicento ittioliti – la più importante del panorama atesino per almeno tre lustri⁶³³. Conscio della rarità del materiale e spinto altresì da curiosità gnoseologica, dal 1789 organizzò addirittura dei corsi di “mineralogia chimica”, tenuti dall’abate Giovanni Serafino Volta (Mantova, 1754-1842), autore peraltro di un piccolo catalogo della personale antologia bozziana⁶³⁴. Il successo delle lezioni andò di pari

sosteneva che le tesi diluvialiste non potessero spiegare l’alternanza degli strati rocciosi di montagne e colline venete, ma si dovesse ammettere piuttosto una componente vulcanica e una visione dinamica della crosta superficiale. Da una parte cioè attribuiva l’attuale morfologia del territorio ai lavori di erosione dell’acqua, dall’altra ammetteva però un secondo agente di trasformazione (chimica e meccanica): il fuoco. La credibilità delle sue posizioni gli valse svariati interventi nel “Giornale d’Italia” del Grisellini (cfr. *Raccolta di memorie chimico-mineralogiche, metallurgiche, e oritografiche del signor Giovanni Arduino, e di alcuni suoi amici, tratte dal Giornale d’Italia*, Venezia, B. Milocco, 1775; *Osservazioni chimiche sopra alcuni fossili*, Venezia, B. Milocco, 1779). Il padovano Alberto Fortis (Padova, 1741 - Bologna, 1803) condivideva le posizioni dell’amico e maestro Arduino e le promosse con maggiore vis polemica; su di lui si veda L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., e il profilo dedicatogli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 49, 1997, pp. 205-210. Pur mostrando un bagaglio formativo altrettanto dignitoso – benché più arcaico – Luigi Torri appare tuttavia maggiormente prudente nell’esposizione delle teorie cosmologiche: egli appoggiò le idee dell’Arduino e del Fortis, ma volle conciliarle con le teorie diluvialiste in un precario equilibrio intellettuale che non mettesse in discussione la tradizionale cronologia biblica. Il Torri ipotizzava infatti che gli strati depositatisi sui monti Lessini risalissero al tempo della catastrofe noetica (mentre invece per i due studiosi il processo di sedimentazione, avvenuto in acque tranquille, richiese tempistiche decisamente più lunghe). Una più ampia analisi sui *curricula* degli studiosi si trova in I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 374-384. Sull’Arduino si rimanda anche al cap. 2.2.2.

⁶³² L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., p. 197. Lo studioso considera il 1782 una data-cerniera di una tendenza più generale: in quell’anno infatti la candidatura del Fortis a successore del Vallisneri quale docente di Storia Naturale all’Università patavina venne stroncata per via delle sue idee, considerate troppo innovative. *Ivi*, p. 195: “La vicenda della cattedra di storia naturale [...] autorizzano alcune conclusioni. Se il mito positivistico della contrapposizione frontale tra scienza e religione è da ritenere definitivamente superato, si deve constatare che, in particolari contesti, l’attrito esistente tra i due ambiti ebbe una serie di conseguenze certamente negative per lo sviluppo istituzionale della ricerca. Nel caso veneto, ad una classe egemone complessivamente miope e tradizionalista corrispose una cerchia di intellettuali particolarmente aperti e non sempre disposti al compromesso. A seguito del mutare degli equilibri interni al patriziato, i motivi di attrito teorico con la religione acquisirono una valenza impreveduta tramutandosi in ragioni di ostracismo politico per coloro che si erano esposti maggiormente, e di delegittimazione pubblica per la comunità dei naturalisti nel suo complesso”.

⁶³³ Una testimonianza delle capacità analitiche del Bozza la si ha ad esempio nella *Conferma dell’analisi delle acque marziali di Roverè di Velo* (Verona, eredi Carattoni, 1769) e nella dissertazione *Intorno a’ Bagni di Caldiero. Descrizione Oritografica de’ suoi dintorni, e Analisi chimica di que’ fonti e di quelle acque recitata il 12 xbre 1771* (manoscritto conservato in BCVR, Fondo Luigi Torri, b. 54).

⁶³⁴ Si tratta del volume *Degl’impietimenti del territorio veronese ed in particolare dei pesci fossili del celebre monte Bolca per servire di continuazione all’argomento delle rivoluzioni terracquee lettera del signor canonico don Gio. Serafino Volta al signor Vincenzo Bozza*, Mantova, s.n.t., 1789. Per Gaudant l’idea di affidare lo studio della

passo alla crescita di popolarità del Volta il quale sviluppò altresì una sorta di progetto “collaterale”: riunire il cospicuo gruppo di studenti (circa quaranta) in una specifica scuola “d’Istoria Naturale e chimica” con sede nel palazzo del conte Marioni, già noto per via delle numerose attività teatrali⁶³⁵. L’intento principale di questa “unione” di intellettuali sarebbe confluito, ancora una volta, nell’impresa dell’*Ittiolitologia*, la cui stesura – non a caso – fu affidata dalla Società preposta al religioso lombardo sin dal 1793⁶³⁶.

Per quanto concerne invece la collezione Gazzola, va detto subito che la sua entità conobbe negli anni una continua evoluzione: dal 1784 Giambattista (1757-1834), nipote del menzionato Andrea – compagno di Maffei e Segurier – ne ereditò la passione paletnologica impossessandosi, nel 1787, di una parte del giacimento bolcense, già proprietà Maffei. Egli rappresenta una delle figure più vivaci del panorama culturale atesino: l’appartenenza a una famiglia patrizia e una formazione di ampio respiro gli permisero di prendere parte a numerose associazioni locali come l’Accademia di Agricoltura, l’Accademia Filarmonica, la Società Letteraria e l’Accademia di Pittura e Scultura, in cui rivestì cariche di prestigio⁶³⁷. È però soprattutto nel settore scientifico che si dimostra studioso entusiasta e tenace, ancorché legato, talvolta, a posizioni conservatrici, tipiche dell’élite locale, e ben diverse dunque da quelle ventilate dagli avi Giuseppe e Andrea⁶³⁸. Nondimeno, seguendo l’esempio di questi ultimi, fu animatore di un circolo sperimentale, frequentato – tra gli altri – anche dal medico francese Pierre Thouvenel (1747-1815), sostenitore del magnetismo animale, e da un certo Monsieur Pennet, raddomante⁶³⁹. Supportato dall’amico

propria collezione al Volta venne al Bozza dalla conoscenza del catalogo Bellisomi, articolato in oltre trecento pagine e redatto dal mantovano nel 1787, anno in cui, dimessi i panni di direttore del Museo dell’Università di Pavia, stava rientrando a Mantova in pianta stabile. Cfr. J. Gaudant, *La publication de l’Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., p. 78.

⁶³⁵ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 391 (con specifici rimando in nota). Lo studioso confessa tuttavia di non essere riuscito a rintracciare i nomi degli adepti, gran parte tuttavia provenienti dall’Accademia Aletofila. Di certo però tra i quaranta doveva figurare il conte Giuliani.

⁶³⁶ I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 391: “Il programma dei corsi per l’anno 1790, regolarmente pubblicato con un manifesto a stampa, comprendeva 40 lezioni annuali suddivise in tre cicli di lezioni sul regno minerale, il regno vegetale ed il regno animale; si sarebbe parlato della tavola degli elementi secondo Morveau, delle «attrazioni elettive» di Bergman, nonché della nuova nomenclatura chimica di Lavoisier [...]”. Sul Volta si vedano L. Rosso, *Cenni storici intorno alla vita letteraria di monsignor decano mitrato Giovanni Serafino Volta*, Mantova, 1842; F. Riva, *Le avventurose vicende dell’«Ittiolitologia Veronese» del mantovano Serafino Volta*, in “Civiltà Mantovana”, a. I, n. 5, 1966, pp. 71-77, pp. 72-73; J. Gaudant, *La publication de l’Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., pp. 77-78; F. Baraldi, *Giovanni Serafino Volta (Mantova, 1754-1842)*, in “Atti e memorie dell’Accademia nazionale virgiliana di Scienze Lettere e Arti”, n. s., vol. LXXXI, 2013, pp. 17-46.

⁶³⁷ Esercitò la presidenza dell’Accademia agraria nel triennio 1802-1805; fu uno dei presidenti dell’Accademia di Pittura dal 1802 al 1834. Cfr. P. Emilei, *Elogio Accademico del Conte Giovanbattista Gazzola [...] letto dal Sozio Acc. Agrario Conte Pietro degli Emilei nella pubblica tornata del giorno 7 settembre 1836*, cit., pp. 199-226; G. P. Marchini, *L’Accademia di pittura e di scultura di Verona* in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, cit., vol. II, pp. 588-589; J. Gaudant, *La publication de l’Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., pp. 75-77. Si veda in merito il puntuale contributo di I. Dal Prete, *Giovan Battista Gazzola (1757-1834)*, in G.P. Romagnani, M. Zangarini (a cura di), *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, cit., II, pp. 61-77.

⁶³⁸ Studiò presso i gesuiti di Bologna e, una volta rientrato a Verona, proseguì la formazione sotto l’egida di Luigi Fortis, appartenente all’ordine. Coltivò la matematica, la fisica, la chimica e la meccanica, tanto da collezionare macchinari scientifici con cui condurre esperimenti. I. Dal Prete, *Giovan Battista Gazzola (1757-1834)*, cit., pp. 61-77; J. Gaudant, *La publication de l’Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., pp. 75-77.

⁶³⁹ Cfr. G.B. Gazzola, *Esperienze eseguite da Pennet in Verona nel mese di luglio 1793*, Verona, D. Ramanzini, 1793. La pubblicazione de *La guerra di dieci anni raccolta polemico-fisica sull’elettrometria galvano-organica*

Alberto Fortis, in breve tempo mise assieme un nutrito gruppo di fossili marini (circa quattrocento nel 1788), vertiginosamente incrementato grazie alle acquisizioni dei materiali del Dionisi (1789) e del citato Bozza, allora malato (1791), per un totale di mille e duecento esemplari tra pesci fossili, conchiglie, echini, marmi e altri pezzi⁶⁴⁰. Al di là dell'imponente mole, la peculiarità di questo museo – nel '96 accresciuto dalla raccolta mineralogica di Giovanni Arduino – stava anche nella cura allestitiva: nel palazzo di S. Maria in Chiavica il Dalla Rosa ricorda infatti “un tinello con boscareccio, e giardino” e “vedute di Bolca, dove si trovano i pesci impietriti” dipinte dallo Svidercoschi, probabilmente su ideazione dello stesso Giambattista⁶⁴¹. Le stanze riservategli erano cinque in tutto, completate da una biblioteca e da una sala adibita a esperimenti (ereditata dallo zio)⁶⁴². Si può supporre che lo stesso conte de Lille, dal 1794 al 1796 ospite della residenza gazoliana di via del Fante 3, avesse personalmente apprezzato tale straordinaria antologia. Nulla di tutto ciò è purtroppo rimasto: perduti sono i contributi pittorici e dispersa è la collezione del conte, trasportata nel '97 a Parigi per volontà dei commissari Berthollet e Appiani⁶⁴³. Da questo punto di vista, particolarmente preziosi appaiono

parte italiana-parte francese (Verona, s.n.t., 1802) rappresenta in questo senso, una sorta di *post-scriptum* all'attività sperimentale del Gazola. Proprio in quell'anno il suo gabinetto di fisica sarebbe stato ceduto al costituendo museo cittadino (collocato in un primo momento nell'ex collegio gesuita di San Sebastiano). Cfr. anche L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., pp. 217-230; I. Dal Prete, I. Dal Prete, I. Dal Prete, *Giovan Battista Gazola (1757-1834)*, cit., p. 68.

⁶⁴⁰ L'atto di vendita tra Vincenzo Bozza e i fratelli Giovambattista, Luigi e Giuseppe Gazola reca la data 6 giugno 1791 ed è conservato al Museo di Scienze Naturali; l'importo dell'atto fu di mille zecchini. K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., pp. 297-299; cfr. anche I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., pp. 392-395; id., I. Dal Prete, *The Gazola Family's Scientific Cabinet. Politics, Society and Scientific Collecting in the Twilight of the Republic of Venice*, cit., pp. 155-172; L. Sorbini, *Scipione Maffei e i fossili di Bolca*, cit., p. 88; id., L. Sorbini, *Le collezioni naturalistiche veronesi nell'800*, in *Le scienze della terra nel Veneto dell'Ottocento*, Atti del V seminario di storia delle scienze e delle tecniche nell'Ottocento veneto (Venezia, 20-21 ottobre 1995) a cura di E. Vaccari, Venezia, 1998, pp. 95-107, pp. 96 e 103; J. Gaudant, *La publication de l'Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., p. 71.

⁶⁴¹ S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., pp. 268-269 [ms. p. 243]; P. Marini, *È dolce folleggiare a tempo e a luogo*, cit., p. 76. Del resto il Gazola era solito interagire con gli artisti incaricati alla decorazione: già nel 1780 aveva infatti ispirato personalmente Svidercoschi e Pachera (rispettivamente quadraturista e figurista) per la realizzazione della cosiddetta “sala di verzura”. Cfr. G. P. Marchini, *L'Accademia di pittura e di scultura di Verona*, cit., pp. 514-515.

⁶⁴² G. S. Volta, *Ittiolitologia veronese*, cit., parte II, p. LX: “Al fianco sinistro della stanza dei marmi s'apre l'ingresso al Gabinetto dei Pesci fossili, che ornano due camere intiere da capo a fondo, e sono custoditi in armadij dipinti a color di verzino con idorature alle cornici, chiusi tutti da specchj di tersi e trasparenti cristalli. [...] L'ultima stanza del Museo Gazoliano, che mette da un lato alla Biblioteca domestica, e dall'altro in un gabinetto di macchine fisiche, e di scelte pitture, abbraccia la collezione dei minerali divisa nelle quattro classi della nostra mineralogia analitica e sistematica; ed in altrettanti armadij distribuita”. Il confronto con collezioni affini di inizio secolo (ad esempio, quella di proprietà Moscardo) permette di misurare il diverso modo di porsi di fronte all'elemento naturale, non più esposto per caratteristiche singole ed eccezionali (sulla scia dei *mirabilia*), ma esaminato in virtù della serialità morfologica. Cfr. anche K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., p. 297.

⁶⁴³ La spoliazione avvenne sotto forma di dono, con regolari delibere e formale accettazione da parte del Primo Console francese. Il Gazola fu formalmente ripagato prima con la concessione di un podere nei pressi di Villafranca, poi – rivelatosi questo inadatto al pascolo – con due latifondi di area mantovana. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 173. Si vedano anche P. Emilei, *Elogio Accademico del Conte Giovanbattista Gazzola*, cit., p. 216; L. Sorbini, *Le collezioni naturalistiche veronesi nell'800*, cit., p. 97; J. Gaudant, *La publication de l'Ittiolitologia veronese (1796-1809)*, cit., pp. 71-77 e 88-92. Sulle vicende della collezione, in parte visibile oggi al Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi cfr. G. Marchini, *Antiquari e collezioni dell'Ottocento veronese*, cit., pp. 137-151; K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, cit., p. 297. Forzatamente ceduta la storica collezione (nello specifico, 391 pezzi, di cui 19 in doppia impressione),

gli anonimi disegni acquarellati posti a ornamento di due prove frontespiziali datate 1793 (rispettivamente, per la versione italiana e latina dell'*Ittiolitologia*), destinati all'incisione, ma rimasti infine inediti (cfr. BCVR ms. 3201) (**figg. 913-914**)⁶⁴⁴; e ancor più prezioso risulta dunque il trattato in questione, vero e proprio catalogo visivo-descrittivo della raccolta, frutto di uno sforzo titanico e per nulla scontato, dal momento che proseguì negli anni nonostante l'assenza fisica degli oggetti esaminati.

Come anticipato, l'impalcatura teorica dell'opera si assesta su posizioni tradizionali, basate sull'interpretazione della catastrofe noetica quale causa prima dell'esistenza di numerosi pesci fossili appartenenti a specie sconosciute (estinte) o ancora esistenti (in Paesi esotici, a migliaia di chilometri di distanza da Verona). L'altissima disponibilità di "impietrimenti" costituisce dunque da sola il perno della difesa della cronologia biblica contro atei e pirronisti che intendevano invece smascherarne il carattere favolistico e menzognero. Nel proemio alla terza parte il Volta scrive:

Sarebbe stata inutile [...] l'analisi, e la descrizione di tante spoglie di pesci fossili estratte da' principali Musei di Verona, se non avesse avuto per iscopo di condurci alla cognizione di una verità importantissima, disputata da parecchi Naturalisti, e Geologi [...]. Un fatto di tal natura reso autentico dall'analisi, ed illustrazione degl'Ittioliti sin qui esaminati, sembra mettere fuor d'ogni dubbio l'avvenimento di una generale inondazione del nostro Globo. Come in fatti senza che l'acque sormontassero i continenti, che or le dividono, e senza che queste fossero spinte da gagliarda procella, potevano i pesci ora abitanti nell'America, nell'Africa, e nelle Indie mescolarsi confusamente con quelli del mare Mediterraneo, e dell'Adriatico, e questi con altri originarj dell'acque dolci, e de' fiumi?⁶⁴⁵

Beninteso, i numerosi reperti paleontologici svolsero un ruolo fondamentale anche nell'indagine litologica: il sostrato lapideo (che aveva sostituito le parti molli o l'intero esemplare ivi impresso) costituiva infatti, tramite il proprio stato di alterazione chimico-fisica, un indizio inoppugnabile per determinare la genesi delle rocce in cui il fossile era stato rinvenuto e per conoscere le trasformazioni che esse avevano subito nel tempo. Se, in più, si riusciva a identificare l'animale racchiuso nel sedimento diventava altresì possibile stabilire il tipo di *habitat* in cui era avvenuto l'intero processo di fossilizzazione⁶⁴⁶. Il coinvolgimento degli stessi

Giovambattista ne formò quasi subito un'altra, predisponendo nuovi scavi a Bolca e acquistando molti pezzi già di proprietà di Ignazio Ronconi. Un'altra porzione del suo museo venne intenzionalmente ceduta nel 1803 al Primo Console francese (a nome della città di Verona), mentre la restante parte sarà donata dagli eredi nel 1892 al Museo di Storia Naturale scaligero, costituendo il nucleo principale della sala dedicata a Bolca. Con la stabilizzazione politica successiva a Marengo lo studioso affiancherà alle ricerche naturalistiche un'intensa carriera politica: oltre ad esercitare la presidenza dell'Accademia agraria ricoprirà infatti svariate cariche istituzionali all'interno della Verona francese. Ciò non gli impedirà tuttavia di rinsaldare i rapporti con Luigi XVIII, dopo la caduta dell'impero, tanto che nel 1815 si recò a Parigi e divenne comandante della Legion d'Onore.

⁶⁴⁴ I due disegni – verosimilmente opera del Manzati, come tutti gli altri che troviamo nel manoscritto – raffigurano due sale del privato museo gazoliano, visitato da nobili *amateurs* e scienziati. Dalle informazioni contenute nel carteggio Dall'Acqua-Giuliari (BCVR, *Carteggio Giuliari*, b. 64.3, trascritto in appendice) risulta che l'incisore vicentino avesse effettivamente realizzato le matrici calcografiche dei due frontespizi, rimaste però infine inutilizzate (si vedano le lettere scritte al Giuliari il 13 maggio, 5 settembre, 12 settembre, 3 ottobre, 17 ottobre e 24 ottobre del 1794). La scelta di sostituirli con la mappa topografica e la veduta di Bolca risale al 1794; il 18 ottobre di quell'anno Giuliari scriveva a Dall'Acqua: "Per li rami che mi indicate di voler ordinare [ovvero dei frontespizi] sospendete poichè invece si faranno li due prospetti del Monte Bolca" (cfr. appendice documentaria).

⁶⁴⁵ G. S. Volta, *Ittiolitologia veronese*, cit., parte II, p. CCLXXXIII.

⁶⁴⁶ Cfr. L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., p. 245.

Bozza e Gazola – membri della Società oltre che indiretti protagonisti del volume – non poteva del resto non influenzare l’indirizzo del testo: entrambi i collezionisti avevano infatti partecipato in prima persona al dibattito cosmologico argomentando, attraverso le testimonianze in loro possesso, la teoria diluvialista⁶⁴⁷. Giovambattista, in particolare, aveva curato assieme all’abate Tomaselli le *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi con annotazioni inedite agli estratti delle medesime* (D. Ramanzini, 1794); al suo interno volle inserire le contrastanti dissertazioni del romano Domenico Testa (*Lettera su i pesci fossili del monte Bolca*, Milano, Tipografia del monastero di S. Ambrogio, 1793)⁶⁴⁸ e del veronese Alberto Fortis (*Lettera del sig. Abate Fortis al sig. Abate Testa sopra i pesci ischeletriti*, s. n. t., [1793])⁶⁴⁹, corredandole di quattro tavole calcografiche anonime (figg. 915-918). L’impostazione dei rami anticipa le *planches* dell’*Ittiolitologia* e si potrebbe addirittura attribuirne l’esecuzione al medesimo Dall’Acqua, salvo riconoscere una qualità inferiore rispetto al volume del ’96 e alcune discrepanze nella definizione dell’ombreggiatura di contorno (realizzata qui con *ductus* incrociato e non a linee parallele come sarà nell’edizione del Giuliani). Tra il 1793 e il 1795 la disputa sulla cosmogenesi vide in realtà coinvolto anche il Volta, tanto che Jean Gaudant la ribattezzò “*querelle des trois abbés*”⁶⁵⁰; già nel 1789 infatti, nella dissertazione epistolare-catalogica dedicata alla raccolta del Bozza l’erudito mantovano si pronunciava a favore del diluvialismo di stretta osservanza per spiegare la disseminazione di pesci tropicali lontano dalle aree d’origine, respingendo viceversa il ricorso a vulcani sottomarini, a variazioni dell’asse terrestre, a raffreddamenti climatici ecc.⁶⁵¹. E questa sarà, di fatto, la linea argomentativa adottata anche nella pubblicazione in analisi. Non si dimentichi che, al di là della partecipazione scientifica del Volta (a cui va aggiunta, per un certo tempo, quella del vicentino Agostino Vivorio e del veronese Giuseppe Tommaselli), il *substrato* teorico esposto era quasi

⁶⁴⁷ Del Bozza basti citare *Della universale rivoluzione sofferta dal globo terracqueo lettera al molto reverendo p. Orazio Rota* (s.l., s.n.t., 1788), da leggersi *en pendant* con la *Dissertazione epistolare sopra i sistemi e le teorie de’ due globi celeste e terracqueo che si stabiliscono da Mosè nella storia delle sei giornate della creazione del mondo* (Vicenza, stamperia Turra, 1789); assieme al Rota il veronese si cimentò nella demistificazione delle correnti di pensiero anti-diluvialiste che preferivano spiegare il “mistero” dei fossili con motivazioni di carattere climatico o vulcanico. Va comunque detto che nella sua “scuola” privata venivano discusse ipotesi anche molto diverse e non sempre aderenti alla tradizionale interpretazione biblica.

⁶⁴⁸ Il Testa fu professore di Logica e Metafisica, ma privo di una specifica preparazione in campo naturalistico (e per questo criticato dal Fortis): la sua conoscenza dei giacimenti di Bolca si limitava in sostanza alla visita del museo bozziano effettuata nel ’92. Egli volle comunque pronunciarsi sulla questione, sostenendo che il racconto biblico non potesse spiegare l’impetimento, essendo il diluvio durato – secondo il *Genesi* – solo centocinquanta giorni. Recupera dunque l’ipotesi vulcanica: questa spiegava un temporaneo riscaldamento delle acque della zona con relativa popolazione di pesci tropicali. Successivamente un terremoto legato all’attività del vulcano seppellì inesorabilmente sotto le ceneri le specie allora viventi. Cfr. J. Gaudant, *La Querelle des Trois Abbés (1793-1795): le Débat entre Domenico Testa, Alberto Fortis et Giovanni Serafino Volta sur la signification des poissons pétrifiés du monte Bolca (Italie)*, in “Studi e Ricerche sui Giacimenti terziari di Bolca”, 8, 1999, pp. 159-206. Cfr. anche L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, cit., pp. 32-33; L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., pp. 252-254.

⁶⁴⁹ Contro la posizione vulcanica del Testa, il Fortis sosteneva che le rocce della “Pesciara” fossero di origine marina. L’interpretazione del Fortis non incontrò grande consenso da parte dei naturalisti veronesi che, quasi unanimemente, caldeggiavano la teoria diluvialista. Si veda anche la raccolta delle *Tre lettere sui pesci fossili di Bolca*, Venezia, A. Zatta, 1793 (due del Testa e una del Fortis).

⁶⁵⁰ J. Gaudant, *La Querelle des Trois Abbés (1793-1795)*, cit., pp. 159-206.

⁶⁵¹ G. S. Volta, *Degl’impetimenti del territorio veronese ed in particolare dei pesci fossili del celebre monte Bolca*, cit., 1789. Un’interpretazione dello scritto si trova in L. Ciancio, *Autopsie della terra*, cit., pp. 251-252.

unanimente appoggiato e incoraggiato dalla nobiltà locale, la stessa che aveva promosso la stampa dei due volumi. Senza addentrarci nelle singole parti del testo, catalogo compreso (operazione che richiederebbe ben altre competenze storiche e scientifiche), ci si limita ad evidenziare come lo studio della natura e gli aggiornamenti filosofici vengano qui sistemati entro un'impalcatura ragionevole, in accordo cioè con la cultura tradizionale. La dinamica del diluvio biblico funzionava in definitiva quale “*deux ex machina*” in grado di placare la carica eversiva delle più moderne indagini geologiche. Tuttavia, come afferma lo storico della scienza Ivano Dal Prete, “attribuire tali esiti a semplice provincialismo e arretratezza culturale sarebbe una spiegazione semplicistica: l'imposizione di un certo orientamento in storia naturale all'interno della cultura veneta e veronese [...] viene coscientemente elaborata nella seconda metà del Settecento in base a precise motivazioni politiche e ideologiche. [...] Nato negli anni della rivoluzione francese e proseguito prima e durante l'occupazione napoleonica dell'Italia, quello dell'*Ittiolitologia veronese* appare un progetto che conserva tutte le venature ideologiche di un dibattito plurisecolare, la cui rapida obsolescenza sarà non meno sociale e politica, che scientifica”⁶⁵².

La stesura del testo non fu affatto lineare, considerato il fatto che i primi stralci di corrispondenza tra il Volta e il Giuliani sull'opera risalgono addirittura al 1793 (sottintendendo, peraltro, una precedente conoscenza e comunanza d'intenti). Il 10 maggio di quell'anno Giovanni Serafino confessava di essersi occupato “oltre a due anni nell'illustrazione dei pesci” per “servire” il conte veronese; il che porterebbe addirittura ad anticipare l'inizio dei lavori al 1791⁶⁵³. Qualche dissapore di ordine pratico si era fatto sentire da subito: non solo il mantovano alzò gradualmente la posta in gioco (a sfavore del tipografo), ma si dimostrò altresì lento nella consegna, eludendo le tempistiche stabilite dal contratto (sette anni)⁶⁵⁴. Del resto, se si considera

⁶⁵² I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto*, cit., p. 398. Pur con numerosi limiti, va comunque fatto presente che alcune annotazioni del Volta sono scientificamente ancora valide: per esempio, svariate specie da lui nominate sono rimaste nella sistematica moderna. Cfr. L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, cit., *passim*.

⁶⁵³ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 76 (lettera di Giovanni Serafino Volta a Bartolomeo Giuliani del 10 maggio 1793). Tale spostamento cronologico andrebbe tuttavia vagliato attentamente, dal momento che il fine ultimo della lettera in questione era l'ottenimento di un rimborso complessivo da parte del Giuliani per le spese sostenute dal Volta nell'acquisto di libri e nella gestione della corrispondenza con esperti internazionali. Dalla lettera si evince che il Volta avesse già pronto l'intero manoscritto dell'opera, in attesa della sua trascrizione e traduzione latina. Giuliani voleva quindi disporre prima di iniziare la composizione tipografica. Com'è noto, però, la vicenda si protrasse per oltre un decennio, fino alle soglie del 1809. Una breve ricostruzione dei rapporti tra i due protagonisti, basata sul carteggio si ha in F. Riva, *Le avventurose vicende dell'«Ittiolitologia Veronese» del mantovano Serafino Volta*, cit., pp. 71-77.

⁶⁵⁴ A testimonianza dei rapporti diplomaticamente burrascosi tra i due si veda BCVR, *Carteggio Giuliani* b. 64.1b (lettera a Giovanni Serafino Volta del 27 aprile 1801: “È qui giunto il S. Dall'Acqua colla serie di tutte le tavole da lui fino ad ora incise; ed in conseguenza col compimento delle tavole componenti la seconda parte; oltre molte altre della 3^a. Ora sarebbe necessario ripassar tutte queste incisioni non solo, ma scieglier (*sic*) ancora quelle tavole che occorrono a compiere detta terza parte; e così dar fine una volta ad una cosa che dovrebbe esser stata da tanto tempo al suo termine. Per far questa scelta è necessaria la di lei venuta, poiché così si concerterebbe anche su tutto. Pregola dunque volere avere il disturbo di venire. Manderò a prenderla, e la rimanderò, e se ha difficoltà a venire dalla sinistra dell'Adige potrà restar dall'altra parte, mentre anche di là si può far ogni cosa. [...] È vero che son succeduti de' cambiamenti nel Museo Gazola, ma non credo che questi possano produr mutazione nella prima parte, e nemmeno nella seconda. Io mi vedo presso al termine colle incisioni, e molto indietro col manoscritto, e quand'anche avessi fatto a modo suo stampando di mano in mano li quaderni mentre uscivano, ora tutto sarebbe arenato in grazia del manoscritto. Spero che più non ci sarà alcun ostacolo [...]”). La preghiera del tipografo rimase

che l'*iter* per la descrizione dei reperti prevedeva che questi venissero prima spediti a Leonardo Manzati (a Marcellise) perché ne realizzasse il disegno, poi a Mantova al vaglio dell'abate e, infine, a Vicenza per la traduzione calcografica (da perfezionare, talvolta, a Verona) si comprende bene come i contrattempi fossero all'ordine del giorno (con relativo dispendio di energie e denaro da parte del conte). A questo si aggiungano la nomina del Volta a segretario interinale dell'Accademia di Mantova nel 1798-1799, i ricorrenti suoi disturbi di salute, la complicata giuntura storica a cavaliere dei due secoli, i ritardi nelle comunicazioni postali e il dilapidamento dei privati musei, tant'è che il Giuliani dovette attendere il 1803 per avere tra le mani il manoscritto finito⁶⁵⁵. Questo doveva quindi essere tradotto in latino dall'abate Giovambattista Velo di Milano (designato da Simone Stratico) e poi ricontrollato dal Volta; tutte operazioni che fecero slittare alla fine del 1804⁶⁵⁶.

tuttavia inascoltata: se è vero che nel maggio del 1801 l'abate mantovano si impegnava a concludere il lavoro entro il 1802, in una lettera del 20 marzo 1802, il conte – per nulla aggiornato sui progressi della stesura – torna a far pressione: “Fin sotto li 24 febbraio spedii a lei varie tavole né ho mai avuto riscontro di ricevuta. Ora il Dallacqua (*sic*) mi scrive raccomandandomi di spedirgli li disegni inoltrati a Mantova, non che quelli della terza parte che sono pure nelle di lei mani. Pregola dunque subito che avrà fatti li confronti di rispedirmi le dette tavole, ed altri disegni da incidersi, dovendo aver anche le misure di quelli per ordinare le piastre. Tanto il Manzati, che non gli restano che due tavole grandi da sistemare, quanto il Dallacqua lavorano e s'avanzano a gran passi” (BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 64.1b). Cfr. *ivi*, b. 76, lettera di Giovanni Serafino Volta a Bartolomeo Giuliani, del 20 ottobre 1797: “Secondando le di Lei premure dirette all'acquisto dell'intero mio ms. sull'*Ittiolitologia Veronese*, mando le mie proposizioni secondo l'intelligenza, ed attendo sollecito riscontro delle medesime per sapermi regolare in quanto sarà per risolvere. Un distinto letterato viennese, a cui ho spedito tempo fa i primi quaderni dell'Opera, mi ha fatto rinnovare l'esibizione di 300 ungheri e 24 copie in regalo, qualora mi voglia determinare a cedergli il manoscritto cogli annessi disegni. Io nol farò mai se prima non è sciolto il mio impegno di sette anni a questa parte, colla Società veronese, in contemplazione del quale ho avuto anche il coraggio di rifiutare dei lucrosi provvedimenti fuori d'Italia che mi furono offerti tre volte in questo settennio. Neppure preferirò il maggior vantaggio dell'esibizione suddetta, al piacere di convenirmi per minor somma con Lei che ha già pubblicata con tanto lustro una parte del mio manoscritto. Ma quando Ella non si sentisse di accettare le proposizioni qui compiegate, converrà allora che coltivi l'esibizione accennata per avere un compenso alle fatiche ed incomodi di sette anni [...]”. La lettera del Volta suona come uno strategico ricatto al quale Giuliani risponde corrispondendo – il 3 novembre del '97 – 50 zecchini per la continuazione della stesura. Rilevata la Società Ittiologica nell'ottobre di quell'anno, il 19 novembre di quell'anno Bartolomeo stipulava un nuovo contratto con l'abate mantovano: il compenso finale sarebbe stato di 36 sovrane (pari a 108 zecchini), ma tra le clausole vi era la consegna tassativo del primo volume entro due settimane, pena una sanzione di 100 zecchini.

⁶⁵⁵ BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 76, lettera di Giovanni Serafino Volta a Bartolomeo Giuliani del 17 luglio 1800: “Io la prego [...] Sig. Conte, di voler riflettere in p.^o luogo quali anni furono per Mantova il 1798 e il 1799. Persecuzioni continue da parte dei Democratici, blocco lungo e penoso per la città, costernazione d'animo ad ogni momento, incertezza del proprio stato, calamità, cangiamenti continui; e come mai potevasi attendere seriamente e di continuo a cose letterarie, che esigono quiete d'animo e mente serena e tranquilla? Mi dica Ella di grazia in secondo luogo come si fa a proseguire e condurre a termine un'Opera di descrizioni e confronti, quando non solo mancano per fatto di guerra i mezzi di procurargli da lontane parti i libri a ciò necessari, ma finanche le figure e tavole da descriversi?” *Ibidem*, lettera di Giovanni Serafino Volta a Francesco Paganini del 1 gennaio 1803: “[...] Il manoscritto dell'Opera è già terminato, e si sta attualmente ricopiando con diligenza da un amanuense, che ne ha trasferiti finora cinque quinterni [...]. Mi lusingo che alla consegna del manoscritto sarà contemplata la mia fatica in conformità del convenuto nella privata scrittura del 5 novembre 1797. Trovando io peraltro giusto che dai zecchini 108 vengano diffalcati i cento ducati veneti di penale pel mio ritardo nel compimento dell'Opera”.

⁶⁵⁶ Dal 1803 Giambattista Velo sostituisce l'abate Luigi Trevisani (per volontà del medesimo Trevisani). Cfr. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 171. La traduzione del Velo fu condotta con ritmi sostenuti nell'arco di quattro mesi circa (per i quaderni IV-XII). Sulle critiche e sulle variazioni apportate dal Volta alla versione latina si veda BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 64. Che il Giuliani si interfacciasse direttamente allo Stratico (il quale fungeva da garante per Giambattista Velo) lo dimostrano alcune lettere conservate in BCVr, b. 64.1, in particolare una lettera/contratto dell'aprile del 1804 indirizzata dal Giuliani allo Stratico (“Ho fatta diligentemente esaminare la traduzione delle due quaderni ricevuti e fu di soddisfazione avendosi ritrovato in essa la mano franca e colta del traduttore. Ora dirigo li altri quattro quaderni in due soli copie, perché anche questi favorisca passarli all'ab. Velo.

Benché da un punto di vista contenutistico l'edizione non apportasse alcuna novità scientifica, essa spiccava tuttavia per la raffinatezza dell'impaginazione (che non badava a "sprechi" di carta) e per l'opulenza calcografica. Le settantasei illustrazioni – concentrate nel secondo tomo – costituiscono infatti una sezione importantissima, complementare all'analisi descrittiva contenuta nel primo tomo: esse riproducono centoventitré specie diverse di pesci, molti dei quali in scala 1:1. Com'è ovvio, l'allestimento dei grandi rami gravò in maniera decisiva sul ritardo tipografico; Bartolomeo affidò l'esecuzione dei disegni a Leonardo Manzati (Verona, 1760-1826) e a Giuseppe Buffetti (1751-1812), e la relativa trasposizione incisoria a Giuseppe Dall'Acqua e a Gaetano Zanon (Bassano del Grappa, 1771 - Milano, 1816)⁶⁵⁷. Fa eccezione la tavola d'apertura raffigurante la "Carta topografica di Bolca e Vestena nuova. Con una parte dei loro Confini", realizzata da Giambattista Svidercoschi (detto Gru) e Angelo Guelmi (**fig. 919**). Lo Svidercoschi è già stato menzionato in relazione agli affreschi paesaggistici condotti assieme ad Antonio Pachera in casa Gazola che avrebbero dovuto evocare, nello sfondo, l'*habitat* della pesciaia da cui provenivano gli oltre mille esemplari esposti; si può addirittura

Riguardo alla qualificazione dovuta allo stesso per le sue fatiche, io crederei onesta cosa il continuare ad esso la medesima ricognizione che si dava all'altro [intendendo il primo traduttore, responsabile dei quaderni I-IV], cioè un esemplare a stampa dell'opera; e per ogni foglio stampato lire otto venete. Se mai non mi determinassi a stampar subito il manoscritto si farà presto a confrontare la materia stampata coll'originale e ragguagliarla. Se ella poi credesse che questa mia offerta non fosse mole equa pel traduttore, faccia lei ciò che stima meglio, rimettendomi in tutto e per tutto a quanto sarà per determinarsi, giacché non si tratterà di gran differenza") e una ricevuta di pagamento del 29 novembre 1804 inviata dallo Stratico al Giuliani ("Riceve l'inf[rascr]itto dal Sig.^r Prof.^e P. Simone Stratico / Lire di Milano sessantaquattro, dico L: 64 / e queste per intiero saldo della Versione Latina dell'Ittiolitologia Veronese. // Gio Batta Velo"). Accordi relativi alla traduzione e alla sua impaginazione si trovano anche nelle lettere del 15 ottobre 1803, del 26 aprile, del luglio (s.d.), del 21 novembre 1804, del 17 aprile 1806, nei *memorandum* di pagamento scritti dal conte e nelle svariate ricevute parziali a favore del Velo redatte nel 1804 (BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 64.1a). Si veda anche *Ivi*, b. 76, lettere del 16 novembre 1803 e del 17 gennaio 1804 di Giambattista Velo a Bartolomeo Giuliani e lettere varie di Simone Stratico a Bartolomeo Giuliani e Francesco Paganini (anni 1795-1809).

⁶⁵⁷ La firma di Gaetano Zanon si limita in realtà alle sole tavole XL e XLVII (cfr. **figg. 933-934**). L'esecuzione dei rami deve risalire agli ultimi anni di allestimento; il saldo all'incisore è testimoniato da alcune scritture private. Cfr. BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 76, carta del 21 marzo 1809: "Ricevo io sottoscritto dal Sig. Cavaliere Bartolomeo Giuliani zecchini diciotto li quali servono a saldo della tavola XL Ittiolitologia denominata il Globo da me incisa"; *ibidem*, lettera di Gaetano Zanon del 10 maggio 1809: "Ho ricevuto il sottoscritto dal Sig. Cavaliere Bartolomeo Giuliani lire cento cinquantauna e centesi (*sic*) sessantaotto le quali unite alle lire 60 e centesimi quindici ricevute dal Sig. Giuseppe Dall'Acqua formano lire duecento undici centesimi ottantatré, o sia zecchini diciotto qualli zecchini 18 formano il prezzo solito convenuto col medesimo Dall'Acqua per il pesce Uszero da me inciso e siccome lo stesso pretende avermi date lire 9 centesimi 95 di più delle sudette lire 60 e 15 così mi obbligo rimborsare il sudetto Dall'Acqua di detta somma ogni qual volta mi faccia constatare d'avvermela somministrata, dico le ricevute zecchini 18 o sia italiane 7. 211.83 a saldo di detto pesce". *Ivi*, b. 64.1b, carta dell'11 ottobre 1809: "Il Sig.^r Bartolomeo Cavalier Giuliani [...] al oggetto di sollevarsi delle lire cento e cinquanta sei sentesemi trenta nove (156 s.^{mi} 39) che deve a saldo e perfetto pagamento del incisore del pesce uszero fatta dal Sig.^r Gaetano Zanon (*sic*) incisore, e sborsa la detta suma nelle mani del Sig.^r Giovanni Canilio di Pietro Antonio della Contrada di S. Anastasia [...] che da esso abbia ad essere tratenuta in via di deposito come eli assume limpegno (*sic*) [...] di tratenirla ali riguardi della convenzione 25 Lug.^o pasato, registrata li 9 7bre successivo, stipulata tra il Sig.^r Giuseppe Castelazi e il sudetto Zanon, stante le pretese del medesimo Castelazo e sulle quali è ancora pendente la liquidazione e che inarantemente (*sic*) alla detta convenzione il Sig.^r Giuseppe Castelazo consegna al Sig.^r Giuseppe Barbieri comisionato dal Cavalier Giuliani il Rame rapresentante il pesce uszero medesimo e promete che non sarà mai per molestare losteso (*sic*) Giuliani per il di più che a termini di detta convenzione dovrebbe avere nelle mani ciouè lire sesanta centesemi quindici 60 s.^{mi} 15 mancanti al compimento deli zechini diciotto inportar del rame medesimo avendo la detta suma il Giuliani di già sborsata prima della nominata convenzione al medesimo Zanon per le quali 60:15 [...] potrà il Castelazi rivolgersi allo stesso Zanon per quele ragioni che egli potranno competere".

ipotizzare che il rame attinga fedelmente a una delle vedute realizzate per il museo⁶⁵⁸. Con ogni probabilità fu proprio il conte Gazola a fungere da tramite per il reclutamento del pittore quadraturista. Così facendo si stabiliva un evidente nesso tra la collezione ittologica e la sua proiezione editoriale, a dimostrazione di un coinvolgimento attivo del medesimo proprietario nel suo allestimento visivo⁶⁵⁹. Per quanto riguarda il Guelmi, rammentato dalle fonti anche col nome di “Loran” (Verona, 1774-1837), si tratta del primo documentato intervento incisore per la tipografia di San Paolo. Beninteso, all’altezza del 1796 l’intagliatore atesino stava dando prova di buone capacità acquafortistiche e bulinistiche grazie alla traduzione su rame di svariati dipinti e disegni, caratterizzata da un *ductus* “granuloso” (cfr. la *Madonna con Bambino* di Domenico Zorzi del 1793)⁶⁶⁰. Nel 1796, oltre alla tavola con la menzionata “Carta Topografica” – che irritò non poco il Dall’Acqua⁶⁶¹ – il veronese licenziò anche un altro contributo calcografico per il conte-tipografo, secondario in quanto a dimensioni e a prestigio dell’edizione che lo contiene: si tratta di una vignetta allegorica in coda alle canzoni di Giuseppe Pellegrini nell’operetta d’occasione *In morte di Amaritte*, disegnata da un non meglio noto “An. Campostrini” (**fig. 920**). Da un punto di vista professionale, i rapporti col Giuliani valicheranno il secolo in analisi protrandosi almeno fino al 1822: basti pensare al ritratto di Giambattista da Lisca nelle *Poesie liriche* del 1803 (ripreso poi ne *La calunnia. Versi*, 1805), a quello di Alessandro I nell’opera *Pietro il Grande imperadore [...] canti XII in ottava rima* di Girolamo Murari Dalla Corte del 1803 e a quello di Giovanni Girolamo Orti Manara nell’*Itinerario scientifico di varie parti d’Europa* del 1806. Come per lo Svidercoschi, anche la scelta del Manzati dovette essere in qualche modo filtrata dalle volontà del Gazola, per la cui residenza l’abate veronese aveva già realizzato un’apprezzabile quadratura, oggi perduta⁶⁶². Diversamente dal Manzati – che accompagnerà il lungo *iter* redazionale del Volta – la partecipazione del Buffetti è invece circoscritta alle fasi iniziali del progetto: le tavole III (datata 1794), IV, V, VI, VIII e X (incise dal Dall’Acqua; cfr. **figg. 922-923, 925-926**) sono infatti ancorabili alla seconda metà degli anni novanta⁶⁶³. All’epoca egli era un artista affermato: figlio d’arte (il padre Lodovico, pittore

⁶⁵⁸ M. Girardi in *1797 Bonaparte a Verona*, cit., pp. 249-250, cat. nn. 36-37.

⁶⁵⁹ La partecipazione del Gazola è confermata dai riferimenti interni all’epistolario del Dall’Acqua (posto in appendice). Emerge tuttavia una certa riluttanza da parte del conte a prestare fuor di Verona gli originali della collezione, motivata da una spiccata apprensione per le sorti dei pezzi stessi.

⁶⁶⁰ Si veda il profilo dedicato in appendice.

⁶⁶¹ BCapVr, cod. DCCCLI, II, f. 28, lettera di Giuseppe Dall’Acqua a Gian Giacomo Dionisi del 7 aprile 1797: “[...] Nel passare per Verona mi portai per fare li miei doveri, e ringraziarla di tutto quello ha per me fatto, ma non ebbi il contento di ritrovarla in casa. Cio che mi passò l’anima è statto sentire che la Società ha ordinata l’incisione della pianta topografica del monte Bolca ad’altro incisore, cosa ch’è contra tutte le regole e contra giustizia (mi scusi di tale espressione) ma dopo un accordo sacro con me, dopo che ho fatto la Raja ch’era più di otto mesi che aveva scritto per la continuazione del lavoro più lettere, da una Società come quella, mi vien fatto un affronto, ed’una ingiustizia sì apperta; mi creda V. S. Ill.^{ma} che ora di più non dico; li giusti miei lagni non ho dispiacere che li palesi alli Presidenti che son sicuro mi daranno ragione, e da lei l’avrò tosto, poichè tengo preliminarmente corroborato dalla esecuzione di due fascicoli e lettere che non potevano passar ad’altri alcun rame [...]”.

⁶⁶² D. Zannandrei, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 518-521, p. 519. S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, cit., p. 268.

⁶⁶³ F. Rossi, *Giuseppe Buffetti (1751-1812), pittore e disegnatore, e il Trionfo di Lucio Emilio Paolo di Domenico Brusaporzi a palazzo Fiorio della Seta*, in “Verona illustrata”, 25, 2012, pp. 77-90. Sul pittore si veda anche L.

religioso, si era trasferito con la famiglia a Vicenza poco dopo la metà del secolo), Giuseppe si era formato al seguito di Giambattista e Giandomenico Cignaroli, dai quali aveva mutuato un lessico elegante di gusto neoclassico che gli permise, in seguito, di coltivare rapporti anche con altri esponenti di tale “corrente”, tra cui il cremonese Giuseppe Bottani, nominato nel '69 insegnante di pittura e direttore della neonata Accademia di Mantova. Dimostra da subito una spiccata capacità per la copia e la traduzione grafica di modelli pittorici; poco più che ventenne, tra il '73 e il '76, prepara tre disegni (su quattro) desunti dalla serie – tristemente nota – dei dipinti allegorico-massonici di Felice Boscarati, commissionata dal medico veronese Lazzaro Riviera⁶⁶⁴. Incaricato all'esecuzione incisoria fu in quell'occasione Cristoforo Dall'Acqua, padre di quel Giuseppe che dal 1794 (data apposta alla **fig. 922**) riporterà su rame gran parte delle illustrazioni dell'*Ittiolitologia*, comprese le figure congedate dal Buffetti. Le relazioni umane e professionali intessute tra i protagonisti dell'opera sfoceranno peraltro in una nuova apprezzabile consacrazione calcografica nel 1805, quando il pittore veronese riprodusse il grande affresco a monocromo col *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* realizzato da Domenico Brusaporci per il salone di Palazzo Fiorio della Seta (allora proprietà Murari), oggi distrutto⁶⁶⁵. Il monumentale disegno, lungo sei metri, è attualmente conservato presso la Galleria Subert di Milano e si presenta rifinito a pennello, inchiostro bruno acquerellato e tempera; la sua trasposizione a stampa impose una necessaria suddivisione delle lastre, dodici in totale, scolpite con la tecnica dell'acquatinta dagli stessi Luigi Svidercoschi e Gaetano Zancon (che sovrintese l'intero lavoro). Ciascuna piastra reca il nome di un dedicatario, scelto tra i nobili della Verona austriaca e i rispettivi funzionari governativi, e non stupisce di ritrovare, qui, anche quello del conte e diplomatico Bartolomeo Giuliani (*planche* n. 7).

Da alcune testimonianze epistolari si desume come in principio la Società intendesse coinvolgere nell'iniziativa dei pesci fossili quel Giacomo Mercoli, incisore ticinese, cui lo stesso tipografo stava guardando per l'edizione sulla Cappella Pellegrini (poi sostituito dal conterraneo De Bernardis). Sul finire del 1789 il Dall'Acqua, confidando nel consueto favore del Dionisi, a quest'ultimo dichiarava:

Le moltiplicate grazie che ricepute ho in Verona mi dà il coraggio per novamente raccomandarmi al suo Patrocinio per l'Opera a V. S. Ill.ma nota delli rami del S.r Bozza, perché seppi quest'oggi esser statto dal S.r Conte Bortolo Giuliani proposto altro Incisore. So che il giovare a chi V. S. Ill.ma si raccomanda è istinto naturale però vivamente me le

Ievolella, *Giuseppe Buffetti*, in L. Cabulotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, cit., pp. 117-121.

⁶⁶⁴ Sul ciclo – testimoniato dalla tela col *Mundi vetus recens* della collezione della Banca Popolare di Verona – e sulle incisioni dell'intero progetto allegorico pittorico si veda L. Perini in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari*, cit., pp. 158-161, cat. nn. 35-36d (con precedenti riferimenti bibliografici). La prima incisione raffigurante il *Mundi vetus recens* venne interamente realizzata dal vicentino Dall'Acqua. Su Lodovico e Giuseppe Buffetti si veda F. Barbieri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 14, 1972, pp. 813-814. Su Giuseppe inoltre anche D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., pp. 503-505.

⁶⁶⁵ Il fregio cinquecentesco era stato staccato e trasferito al museo civico già alla fine del XIX secolo; tuttavia rimase vittima dei bombardamenti del 1945. Cfr. *La collezione di stampe antiche*, cit., pp. 164-165, cat. n. 332; F. Rossi, *Giuseppe Buffetti (1751-1812), pittore e disegnatore, e il Trionfo di Lucio Emilio Paolo di Domenico Brusaporci a palazzo Fiorio della Seta*, cit., pp. 77-79.

raccomando, pregandola ad'operarre in modo, che il Co. Giuliani non se n'abbia a dolere, poich  da lui medemo fui avvisato [...].⁶⁶⁶

E ancora:

Circa al noto affare delli Rami del Sig.^r Bozza h  tutto il contento di dover fare un Rame, che posto sia in paragone d'altro incisore di Milano, poich  se la sorte avr  d'esser io il prescelto a tal Opera, tutto sar  effetto della vera Protezione di V. S. Ill.^{ma} e Reverend.^{ma} nella quale tutto pienamente confido assicurandola per  che impiegher  il mio poco talento in fare s  che se non sar  migliore, di quello che fatto sar  in Milano, almeno debba starle alla pari, per  pregola vivamente di dire al detto Sig.^r Bozza, che soleciti la spedizione di d.to disegno, perch  possi anch'io avere tempo di studiarlo, non avendo sino ad'ora riceputto nulla. [...] Se fosse possibile desidererei col suo mezzo di sapere il nome dell'Incisore di Milano per mia regola, altro non mi resta, che esebirmi in quanto posso, ed assicurarla che sempre mi trover  pronto ad'ogni suo stimatiss.^{mo} cenno [...].⁶⁶⁷

Dall'altra parte il Mercoli scriveva al Giuliani:

[...] La prova da me fatta del pesce impetrato (*sic*) non   stata fatta sopra alcun disegno ma bens  sopra lo stesso originale impetrato con aver solamente levato il contorno con carta resa trasparente e della pi  sottile che trovar si possa. Ritenga per  che l'originale   stato osservato ad un lume radente nel tempo della incisione, e questo ac  spicar potesse quelle parti che non sono colorite, e che sono visibili con il solo chiaro-scuro, come sarebbe della spina di mezzo ed altre cavit  ecc. Questo metodo col quale ho fatto la suacenata prova lo crederei sufficiente anco per altri, come ben   persuaso V. S. Ill.^{ma} [...].⁶⁶⁸

Vuoi per impegni pregressi dello scultore svizzero-lombardo, vuoi per l'efficacia delle intercessioni del Dionisi o per la bont  delle prove esibite dal Dall'Acqua, fatto sta che alla fine la scelta ricadde sul vicentino. Il 30 agosto 1793, rivolgendosi al canonico erudito, manifestava somma gratitudine:

Non posso che esprimere quanto sia grande le obbligazioni che tengo verso V. S. Ill.^{ma} e Reverend.^{ma} per l'operato nella grand'Opera de pesci il tutto riconoscendo dal suo vero e indefesso Patrocinio. Quest'oggi ho riceputto una lettera dal S.^r Abb.^{te} Vivorio, la quale mi pregha di portarmi in Verona a concludere ogni cosa. [...].⁶⁶⁹

Nei suoi riguardi ci sembra di scorgere tuttavia un'iniziale perplessit  da parte del Giuliani, dal momento che, anche dopo l'assegnazione del '93, egli accarezzava l'idea – infine naufragata – di rivolgersi ad Andrea De Bernardis, residente in Lugano, autore nel '96 del ritratto dello Spolverini (cfr. cap 3.4.1; **fig. 874**)⁶⁷⁰.

⁶⁶⁶ BCapVr, cod. DCCCLI, II, f. 28, lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Gian Giacomo Dionisi del 6 novembre 1789.

⁶⁶⁷ *Ivi*, lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Gian Giacomo Dionisi dell'8 dicembre 1789.

⁶⁶⁸ BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 74, lettera di Giacomo Mercoli del 24 settembre 1793. Una lettera indirizzata al Mercoli e relativa all'incisione di due lastre di pesci si ha anche in *ivi*, b. 64. 3 (lettera del 23 giugno 1793).

⁶⁶⁹ BCapVr, cod. DCCCLI, II, f. 28, lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Gian Giacomo Dionisi del 30 agosto 1793.

⁶⁷⁰ Tracce del coinvolgimento del De Bernardis nell'edizione ittologica rimangono dal carteggio tra i due. Si veda BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 73, lettera di Bartolomeo Giuliani del 6 marzo 1796 e *ivi*, b. 64.3, lettera di A. De Bernardis del 23 agosto 1796: "Il rame del monte Bolca   a buon porto, ancorch  non abbia sempre la punta, e il bulino nelle mani, e mi prendo qualche sollievo atteso le novelle diverse della guerra [...]"; cfr. anche *ivi*, b. 73, Copialettere 1794-1797, lettera di Bartolomeo Giuliani ad Andrea De Bernardis del 10 dicembre 1796: "Noi siamo ancora come il primo giorno pieni pi  che mai di Francesi, n  sappiamo come n  quando andar  a finire. Vorrei sapere se   terminato il rame della veduta di Bolca, mi premerebbe a posta corente un campione di stampa o sia una prova, se poteste spedire il rame mi farebbe comodo, ma che sia per man sicura. Riguardo alla vostra venuta come di Mercoli attenderemo se credete tempo migliore. Vi spedisco una prova di due tavole fatte dal Mercoli acci  vi uniformate con le tinte onde eseguire l'opera di un color solo. Se avete qualche tavola da passar al Mercoli acci  sollecitare una tal opera fatelo che ad un vostro avviso ve ne spedir  del'altre che gi  sono preparate". La scelta di

Fatta eccezione per i puntuali contributi di Svidercoschi, Guelmi, Buffetti e Zancon sopra menzionati, la realizzazione finale delle numerose *planches* è merito del lavoro congiunto di Leonardo Manzati e Giuseppe Dall'Acqua. Quest'ultimo dovette svolgere, peraltro, un ruolo di coordinazione nei confronti degli altri intagliatori: lo dimostrerebbe, ad esempio, una lettera del 10 maggio 1809 scritta da Zancon al Giuliani ove dichiara di essere stato pagato proprio dal collega vicentino⁶⁷¹.

L'eccezionalità dell'edizione – che molto deve alla tradizione veneta dell'illustrazione naturalistico-anatomica, prima ancora che al modello dell'*Encyclopédie* francese – risiede altresì nella possibilità di visionare buona parte dei disegni preparatori eseguiti a inchiostro bruno acquerellato e tempera, conservati presso la Biblioteca civica di Verona (ms. 3201) (cfr. **figg. 927/a-930/a-b, 932/a, 937/a-b**). Il manoscritto in fogli sciolti (che comprende le due prove frontespiziali poc'anzi discusse) riporta in realtà solo i disegni del Manzati (di cui testimonia, in certi casi, più fasi di realizzazione), mentre nessuna traccia vi è dei progetti calligrafici del Buffetti, trattenuti forse da quest'ultimo e in seguito venduti separatamente⁶⁷².

Come si è già detto, protagonista indiscusso del secondo volume è Giuseppe Dall'Acqua, affacciato al panorama editoriale scaligero a partire dalla metà del nono decennio, grazie alla mediazione del Dionisi. La sua firma compare in calce a trentanove tavole, ma a lui vanno probabilmente ascritte anche le lastre anonime: ne sia prova il rame raffigurante la “Raja” (tav. IX; **fig. 924**) di cui Giuseppe e Bartolomeo hanno modo di discutere per via epistolare in più d'una occasione⁶⁷³. Dal medesimo carteggio – trascritto e integrato in appendice – si evince come la sua presenza si ancori alle primissime fasi del confezionamento calcografico, dal momento che già al maggio del '94 risalgono le prime precoci contrattazioni in merito ad alcune placche e al relativo prezzo (rispettivamente il “portavela”, la “raggia muricata” e il “mollidente alato” delle tavole VII, IX e IV, oltre ai due frontespizi, mai stampati)⁶⁷⁴. A queste va aggiunta giocoforza la numero III con il “Pesce Lamia”, datata “*Veronae 1794*” (**fig. 922**).

Rispetto alle condizioni esecutive indicate nella citata lettera – “procurare” cioè “di fare li rami senza disegno, tolendoli dalla pietra stessa” – appare evidente, a lavori conclusi, una variazione sostanziale: il Dall'Acqua non lavorò mai su archetipi lapidei, ma si avvalse fin da subito della trascrizione grafica di Buffetti e Manzati⁶⁷⁵. Il carattere scrupoloso e attento di Giuseppe affiora

“scavalcare” il Dall'Acqua coinvolgendo altre personalità potrebbe essere letta semplicemente alla luce del sempre maggior peso che Giuliani andava rivestendo all'interno della Società, destinata a sciogliersi nel '97 o forse come un segno di “protesta” – poi revocato – nei confronti delle direttive del Dionisi.

⁶⁷¹ Cfr. nota 657.

⁶⁷² F. Rossi, *Giuseppe Buffetti (1751-1812), pittore e disegnatore, e il Trionfo di Lucio Emilio Paolo di Domenico Brusaporzi a palazzo Fiorio della Seta*, cit., p. 88.

⁶⁷³ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 73, lettera di Bartolomeo Giuliani a Giuseppe Dall'Acqua dell'11 settembre 1794 e del 5 agosto 1795. *Ivi*, b. 64.3, lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Bartolomeo Giuliani del 22 agosto 1794.

⁶⁷⁴ *Ivi*, b. 64.3, lettera del 13 maggio 1794. Si veda la trascrizione in appendice.

⁶⁷⁵ Non è escluso tuttavia che il vicentino abbia provveduto all'esecuzione di alcuni disegni in autonomia; potrebbe essere il caso, ad esempio, della tavola XII (“*L'Angusigola / Blochius longirostris*”) ove il suo nome in calce non compare accompagnato da quello di un pittore/disegnatore incaricato. Lo stesso discorso andrebbe applicato alla tavola IX (“*Il Pesce Viola / Raja Muricata*”) che Giuseppe dovette incidere verosimilmente a Verona. Cfr. *ibidem*,

dalle numerose lettere vergate: egli ribadisce a più riprese di voler lavorare a ritmo sostenuto e rispettare le scadenze senza compromettere la qualità delle acqueforti. Il timore di dilazioni (che avrebbero potuto pregiudicare altre commissioni lavorative) e la preoccupazione per la resa incisoria finale costituiscono una sorta di Leitmotiv nella decennale corrispondenza col Giuliani. A tal proposito, nell'ottobre del '94 esortava il conte tipografo "ad aver attenzione o Lei o chi presiederà alla stampa acciò sia ben stampate poiché il tutto dipende dalla tiratura cioè che sia chiare lucide e piene, che il scuro non sia troppo forte; in somma si volle una perfetta cognizione acciò il tutto riesca di gusto, [...] che ora è il punto che decide della perfezione"⁶⁷⁶.

Per il vicentino l'attenzione alla corretta esecuzione tecnica era così importante da influire addirittura sulla presenza o meno della firma; nella lettera poc'anzi citata affermava:

[...] Mi raccomando, per carità, che le stampe riesca dolci morbide ed eguali poiché non se nabbia (*sic*) a malle, li rami che dovrò fare (se queste non viene stampate come dico io il che pochi lo saprà dirigere lo stampatore) io mai più non li scrivo sotto il mio nome.⁶⁷⁷

Questa potrebbe essere dunque la spiegazione più semplice per l'assenza di indicazioni nominali in calce a ben trentaquattro tavole, concentrate per lo più nell'ultima parte⁶⁷⁸. Che il Dall'Acqua avesse provveduto a una prima loro stesura, ripresa poi *in loco* dal suo aiutante a Verona (nelle lettere indicato sempre con un generico "giovane"⁶⁷⁹) è infatti ipotesi tutt'altro che da scartare.

Per quanto concerne invece la questione delle tempistiche, si può asserire – carteggio alla mano – che i ritardi nelle consegne accompagnarono *ab origine* l'allestimento dell'opera. Nonostante gli avveduti inviti del vicentino perché gli venisse garantita continuità lavorativa, questa mancò sin dalle prime battute, se è vero che già l'11 settembre 1794 il conte era costretto a riferire un ritardo di ben dieci mesi (rispetto i "soli" tre mesi annunciati in un primo momento). Inutilmente il Dall'Acqua provò a contestare lo stato dei lavori: la commissione era troppo remunerativa per poter rinunciarvi. La sua amarezza – senza filtri retorici – emerge chiaramente dalla lettera scritta il giorno successivo, 12 settembre:

[...] Questo non è il concertatto, poiché sempre a voce si hà detto due o tre mesi al più, ora si passa ai dieci cosa ch'io per assoluto non accorderò; [...] si accerti che talli contratti non sono in caso di farli; il modo ch'io le ho indicato era il più comodo per ambi le parti, cioè d'incidere intanto li tre mesi di remora circa uno o due fassicoli, e poscia passato il d(et)⁸⁰ tempo pagarmi il lavoro fatto, e poi proseguire, ma in altro modo vede anche lei che danno io abbia [...]. Se desidererà [...] mi porterò in Verona a decidere talli cose e al caso che non adassimo unissoni possi anch'io prendere quelle misure più confacenti⁶⁸⁰.

Le richieste dell'incisore – seppur legittime – dovettero tuttavia soccombere sotto il peso di una "macchina" organizzativa non perfettamente funzionante, al punto che nella quasi totalità delle

lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Bartolomeo Giuliani del 12 settembre 1794 e *ivi*, b. 71, lettere di Bartolomeo Giuliani a Giuseppe Dall'Acqua dell'11 settembre 1794 e del 5 agosto 1795.

⁶⁷⁶ *Ivi*, b. 64, lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Bartolomeo Giuliani del 3 ottobre 1794.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ Non presentano alcuna firma, ma appaiono ascrivibili alla mano del Dall'Acqua le tavole numero: IX, XXIII, XXXVII, XLI, XLIV, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXV, LXXVI.

⁶⁷⁹ Cfr. BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.3 e b.73 (riprese in appendice): lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Bartolomeo Giuliani del 17 ottobre 1794; lettera di Bartolomeo Giuliani a Giuseppe Dall'Acqua del 18 ottobre 1794; lettera di Giuseppe Dall'Acqua a Bartolomeo Giuliani del 24 ottobre 1794.

⁶⁸⁰ *Ibidem*. La lettera è interamente trascritta in appendice.

lettere si riscontrano rassegnate lamentele per forzata inattività. Dalle rimostranze s'intuisce come il più delle volte questa dipendesse proprio dal Giuliani: sebbene i disegni fossero stati ultimati dal Manzati e fossero pronti per essere spediti, accadeva infatti spesso che il conte tardasse a inviarli a Vicenza frenando così il proseguo del lavoro. Ad ogni modo, tra alti e bassi, proteste diplomatiche di Giuseppe, riscontri laconici di Bartolomeo e mensuali pagati in ritardo, il rapporto lavorativo continuò fino a inizio Ottocento (quando la gestione della stamperia spettava ormai al Paganini) culminando nel contratto del 25 febbraio 1798, due anni dopo cioè la pubblicazione dei primi fascicoli. La necessità di un accordo ufficiale scaturiva, in sostanza, dalle mutate condizioni editoriali: il 28 ottobre 1797 lo stampatore si era infatti trovato a rilevare, da solo, le quote della Società Ittiologica, senza però rinunciare al progetto di imprimere il catalogo dei pesci di Bolca. Beninteso, le clausole della “scrittura” sono il frutto di una negoziazione tra le parti, come dimostrano alcune bozze preliminari conservate nel Fondo Giuliani (trascritte in appendice). Al Dall’Acqua veniva concesso di incidere le tavole (sessantatré in tutto) direttamente a Vicenza per un importo di nove zecchini le piccole (della dimensione di mezzo foglio imperiale) e diciotto le grandi, con pagamento mensile. La tipografia era responsabile del rifornimento delle placche di rame mentre il calcografo, dal canto suo, avrebbe dovuto provvedere anche alla preparazione dei disegni, ricavati dai fossili originali e sottoposti alla scrupolosa supervisione del conte Gazzola. Quest’ultimo punto – già si è detto – verrà modificato *in itinere* probabilmente su istanza dello stesso Dall’Acqua, le cui trasferte a Verona (da effettuarsi “al terminar d’ogni tre quaderni”) si limitarono sin da subito alla semplice correzione dei rami preventivamente allestiti nella città natale sulla base dei disegni del Manzati: in questo modo si assecondavano da un lato la riluttanza del Gazzola a far spostare i fossili (seppur temporaneamente e per una buona causa), dall’altro le innegabili difficoltà logistiche di Giuseppe, per il quale approntare i disegni sarebbe stato, senza troppi giri di parole, “un perditempo grandissimo”.

Nel citato contratto le tempistiche – col senno di poi alquanto fiduciose – di “anni due, e mesi quattro” venivano presentate come tassative, al punto da impedire ad ambo le parti sospensioni o ritardi, “salvo solo di mancanza dell’autore”. Ferma restando la scelta del Dall’Acqua, incaricato delle illustrazioni “senza interruzione alcuna dal giorno dell’incominciamento”, si stabiliva addirittura che, in caso di suoi rallentamenti, l’esecuzione delle lastre mancanti sarebbe stata affidata ad altri incisori, a spese del medesimo intagliatore berico⁶⁸¹. Su quest’ultimo aspetto, tuttavia, nel carteggio non si fa alcun accenno; ciò lascia supporre che il contributo di Giuseppe vada ascritto a tutte le tavole (seppur prive di firma), le quali presentano di fatto una omogeneità stilistica non imputabile alla sola mano del Manzati (cfr. **figg. 935-936**). Per quanto concerne invece i tempi di preparazione e di stampa, non andò esattamente come previsto: le affermazioni del ’98 si dimostrarono infatti fin troppo ottimistiche. Il preannunciato biennio si sarebbe presto rivelato insufficiente al compimento del testo e delle annesse illustrazioni; di certo però l’editore

⁶⁸¹ Contestualmente al patto con l’incisore, il Giuliani ratificava l’impegno del Manzati a disegnare sessanta tavole al ritmo di tre al mese (due piccole e una grande). Per il contenuto dei contratti si rimanda all’appendice documentaria.

non immaginava di dover aspettare altri sette anni per poter finalmente mettere un punto a tale imponente – e logorante – impresa. Come se non bastasse, anche la speranza di rientrare con le spese scemò velocemente: dei settecentotrentasette esemplari tirati, la Stamperia riuscirà a venderne poco più di duecento⁶⁸². Va da sé che, dopo il fatidico 1809, l'entusiasmo riformatore tanto esaltato dal conte si era ormai esaurito: affidate le redini al Paganini, da lì in poi la Stamperia si assesterà su produzioni di gran lunga meno ambiziose (testi devozionali, gratulatorie, componimenti d'occasione, brevi novelle ...) la cui impaginazione, fatta eccezione per qualche titolo⁶⁸³, non raggiungerà mai i vertici del primo decennio di attività.

Una simile “catastrofe” tipografica stupisce in realtà solo in parte; la lunga gestazione del testo, unitamente al suo contenuto “di retroguardia” fecero sì che l'opera nascesse, per così dire, già “vecchia”, affatto aggiornata cioè sulle contemporanee ricerche di settore. Numerose falle nel sistema tassonomico del Volta furono rintracciate a distanza di qualche decennio dallo svizzero Jean Louis Agassiz (1807-1873) nelle *Recherches sur les poissons fossiles* (4 voll., Neuchatel, 1834-1845). Ciò contribuì ad offuscare la fama scientifica dell'*Ittiolitologia*, relegandola da subito a un ambito localistico. Va inoltre detto che quando i due volumi videro la luce, molte cose erano cambiate: sullo scenario storico-politico della città, contesa a ritmo alternato tra Francia e Austria, si stavano gradualmente affermando alcune innovazioni editoriali destinate a modificare, sul lungo termine, il concetto stesso di libro illustrato, sviluppatosi dalla metà del XV secolo secondo traiettorie tutto sommato lineari. Il “salto” tecnologico dal rilievo all'incavo – ovvero dal legno al rame – tra Cinque e Seicento non aveva infatti minato la manualità insita nel procedimento incisivo che continuava, dal canto suo, a condizionare tempi e costi di stampa, instillando nel lettore-osservatore la consapevolezza di un piacevole privilegio (finanziario, *in primis*). Una strutturale alterazione del panorama librario si registrerà, invece, tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento; l'introduzione del torchio a pressione orizzontale (il cosiddetto torchio bettoniano⁶⁸⁴), della stereotipia e della stampa a vapore, unitamente alla

⁶⁸² “Tiratura 737 esemplari e ne andarono venduti per la I parte solo 189, per la II quaderni I e II copie 209 e quaderno III copie 189”. Dati desunti da ASVr, *Archivio Lando*, b. 39, ripreso in F. Riva, *La “dimestica” stamperia del veronese conte Giuliani*, cit., p. 56. Giovan Battista Carlo, nipote di Bartolomeo e proprietario di una parte dell'archivio di famiglia, nel dettagliato resoconto del 1871 ricordava infatti come “parecchi esemplari il Giuliani donasse qui e colà: intorno a 500 giacquero buon tempo ne' magazzini: finirono a spacciarsi a peso di carta”. Cfr. G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese*, cit., p. 174. Il corsivo è mio.

⁶⁸³ Si pensi soltanto al citato volume sulla *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella Chiesa di San Bernardino di Verona architettura di Michele Sanmicheli dedicata a sua altezza imperiale Giovanni d'Austria principe reale d'Ungheria e Boemia ec. ec.*, (1816). Va detto anche che, proprio a inizio secolo, in concomitanza alle numerose cariche pubbliche e diplomatiche (dal 1807 membro della Commissione all'ornato, *Député de la Ville de Vérone*, Cavaliere della Corona di Ferro), il Giuliani tornerà alla sua principale e primaria occupazione professionale: l'architettura. Nel primo ventennio del XIX secolo si concentrano infatti alcune importanti proposte architettonico-urbanistiche, come il cimitero fuori S. Giorgio, la riorganizzazione del collegamento tra la Bra e Porta Nuova, il Liceo regio, svariati progetti di edilizia privata e religiosa. Si occuperà inoltre degli scavi dell'arena e della gestione del Lapidario maffeiano. Cfr. G. Conforti in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., pp. 781-785. In questo senso meglio si comprende l'importanza affidata all'edizione sulla Cappella Pellegrini e alla *Topografia dell'anfiteatro di Verona* (1822; con tavola ripiegata).

⁶⁸⁴ Dal nome dell'editore Nicolò Bettoni (di Portogruaro, attivo a Brescia e a Milano) che per primo lo utilizzò nel 1807 per la stampa *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo. L'innovazione consisteva nelle modalità di pressione: il braccio di leva viene qui sostituito da una più agile manovella che fa scorrere il piano (su cui è adagiato il foglio) sotto un cilindro. In merito si vedano N. Bettoni, *Lettere tipografiche da Milano*, Milano, 1821 e id., *Sul nuovo torchio*

diffusione della fonditrice meccanica per i caratteri, della “macchina continua” per la fabbricazione dei fogli⁶⁸⁵ e delle nuove tecniche di produzione della carta finirono con l’abbassare le spese tipografiche, incrementando le possibilità di tiratura e di distribuzione⁶⁸⁶. Non sembra superfluo segnalare come tali migliorie riflettano – e a loro volta alimentino, a livello internazionale – un mutato rapporto di lettura e fruizione, intrapreso proprio nel corso del XVIII secolo; la riorganizzazione (e secolarizzazione) del sistema scolastico, il relativo abbassamento dei livelli di analfabetismo e la nascita di nuove biblioteche pubbliche (tra cui la veronese, nel ’92) si trovarono di fatto ad ampliare e incoraggiare le possibilità di autonomo accesso ai testi. A tale obiettivo servirono anche le sperimentazioni nel campo dell’immagine: in questo periodo iniziano ad affermarsi infatti nuovi metodi d’illustrazione, come la xilografia in legno di testa (messa a punto dall’inglese Bewick, attorno al ’75) e la litografia (inventata dal tedesco Senefelder nel ’96) che troveranno fertile terreno d’applicazione nel genere del romanzo storico, nelle gazzette e nei fogli d’informazione (soprattutto dopo il primo trentennio), prima dell’avvento della fotografia⁶⁸⁷. La stessa pratica calcografica, assecondando una sensibilità ormai pienamente neoclassica, preferirà al plastico tratteggio chiaroscurato il semplice contorno calligrafico (detto anche “*gravure au trait*” o “*outline*”).

Dopo secoli di fogli tipografici costruiti su calibrate modulazioni in bianco e nero (che erano andati progressivamente superando la policromia dell’antico manoscritto miniato) torna a fare capolino il colore, introdotto prima manualmente, poi meccanicamente, modificando in maniera radicale l’estetica della pagina stampata. Prende avvio così, per l’illustrazione libraria, un nuovo capitolo, proiettato sullo sfondo di un’Europa diversa, di un’Italia diversa e di una Verona diversa: un’altra storia che meriterebbe d’esser scritta.

bettoniano con cilindro. Altra lettera tipografica da Milano, Milano, 1825 e anche *Nicolò Bettoni e il suo tempo. Mostra iconografica*, Catalogo della mostra (Brescia, marzo 1979) a cura di L. Pecorella Vergnano, O. Valetti, Brescia, 1979.

⁶⁸⁵ Introdotta in Francia nel 1798 da Nicolas Louis Robert; per ragioni economiche i diritti vennero ceduti ai fratelli ed editori britannici Henry e Sealy Fourdrinier che nel 1803 iniziarono così a produrre industrialmente la carta. La macchina continua (“in piano”, ovvero “*sans-fin*”) si presentava ingombrante e complessa, inglobando anche le fasi di incollaggio e asciugatura. La prima macchina continua in Italia fu attivata nel 1807 nella fabbrica di Paolo Andrea Molina a Borgosesia, in provincia di Vercelli.

⁶⁸⁶ La rivoluzione tecnologica nella produzione della carta (non più ricavata dalla lavorazione degli stracci, ma dalla pasta di legno e dalla cellulosa) si ancora agli anni ’40 e ’50 dell’Ottocento. L’introduzione della carta ottenuta da pasta di legno, nel 1843, spettò al tedesco Friedrich Gottlob Keller ma si rivelò subito poco resistente; la causa era da imputarsi alla presenza della lignina che la rendeva poco robusta. Tuttavia, il basso costo la rese ottimale per la stampa di consumo periodico. Tra il 1852 e il 1854, grazie ai contributi – separati – di Meillier, Watt e Burgess, si scoprì la cellulosa (estratta dal legno per dissoluzione di lignina ed emicellulosa) nonché il procedimento chimico (“alla soda”) per riprodurla in laboratorio. Un sintetico, ma esaustivo *excursus*, ricco di riferimenti bibliografici si ha in F. Barbier, *Storia del libro: dall’antichità al XX secolo*, cit., pp. 460-465; P. Pallottino, *Storia dell’illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, 2010, con particolare attenzione alle pp. 129-146.

⁶⁸⁷ Il legno di testa consiste nell’eseguire un’incisione a rilievo perpendicolarmente al senso delle fibre su essenze molto dure, permettendo così di unire la precisione grafica alla comodità della stampa congiunta al testo. In Italia, tuttavia, avrà poco successo. La litografia a matrice piana si basa invece sull’esecuzione del disegno condotta con matita grassa su pietra calcarea (in grado di assorbirla, se asciutta, e rigettarla invece se bagnata con particolari soluzioni acido-gommose). In ultima, l’invenzione della fotografia, annunciata il 6 gennaio 1839 nella “*Gazette de France*”, si deve agli esperimenti di Nicéphore Niépce (1765-1833), Fox Talbot (1801-1877) e Louis Daguerre (1787-1851). A seconda del supporto su cui fissare l’immagine si avranno dagherrotipi, zincografie, fotoincisioni, fotografie al retino, etc. Nondimeno, la stampa di foto su libri diverrà processo diffuso (ed economicamente conveniente) solo a partire dalla metà del nono decennio del secolo. Cfr. *ibidem*.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI CULTURA E CIVILTÀ

SCUOLA DOTTORALE INTERATENEO
IN STORIA DELLE ARTI

DOTTORATO DI RICERCA
IN BENI CULTURALI E TERRITORIO

In bianco e nero.

Il libro illustrato veronese nel XVIII secolo

vol. II

Coordinatore: Prof. Silvino Salgaro

Tutor: Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo

Dottoranda: Elena Bao

Ciclo: XXVIII

Matricola: VR375220

Invenit, delineavit, pinxit ... et sculpsit.

Repertorio degli incisori attivi a Verona tra il 1672 e il 1797

La complessità di un'indagine sull'illustrazione libraria scaturisce anzitutto dall'alta varietà di coefficienti (di natura eterogenea) da tenere simultaneamente in considerazione, ciascuno dei quali – come si è visto – concorre, in maniere e misure diverse, alla fortuna finale dell'opera. Nei precedenti capitoli si è avuto modo di valutare l'importanza dei singoli fattori adottando un *continuum* discorsivo che rendesse l'idea della loro compattezza: dalla portata letteraria – o scientifica – del testo alle capacità tecniche del tipografo, dalla fama dell'autore alla munificenza dell'editore, dal gradimento del dedicatario (non sempre finanziatore) alla risposta del contesto sociale sul breve, medio e lungo termine.

E poi viene l'immagine incisa, vero e proprio perno attorno al quale è ruotata l'organizzazione del materiale fin qui esposto. Libelli e volumi intervallati da tavole calcografiche acquistano ancor oggi agli occhi di chi li sfoglia un prestigio maggiore, che sembra inverare le sfumature semantico-etimologiche comprese *ab origine* dal verbo latino “*illustrāre*”. Con quest'ultimo s'intendono infatti più operazioni: non solo “allestire figure per un testo”, bensì anche “illuminare”, “rendere illustre” e “chiarire, spiegare”. Pur con esiti altalenanti da un punto di vista qualitativo (si pensi ai casi di riuso o alle anonime rappresentazioni di santi nelle produzioni votive), tali aspetti convivono alla perfezione nelle pagine figurate di un libro.

Del resto, la fruizione visiva, soprattutto per certe categorie letterarie, non è un “*optional*” facoltativo ma parte integrante di un completo apprendimento intellettuale; in altre parole, il contenuto iconografico assolve il compito di rimarcare, in un ideale *pendant*, l'argomento trattato o un suo momento significativo, sfruttando la maggiore immediatezza del disegno. Tuttavia, le modalità del rapporto parola-immagine non sono univoche e possono anzi variare a seconda delle intenzioni degli artefici: vi è di prassi una dipendenza del secondo elemento rispetto al primo, ma non sono rare le volte in cui si instaura tra loro una relazione libera, paritetica o addirittura parallela, ove cioè l'apporto calligrafico si ‘permette’ deroghe non previste dal tracciato alfabetico. Il discorso visuale segue dunque percorsi ermeneutici non uguali, né banali: laddove non si tratti di un mero “riempimento” estetico, esso può fungere da “glossa” o da richiamo, può riassumere in un'unica scena l'argomento centrale di un'opera o, al contrario, approfondire un commento, sottolineare un dettaglio, solleticare interpretazioni e percorsi di lettura, sviluppare allegorie ...

In ciò non si distingue dalle dinamiche pittoriche, non foss'altro per l'evidente assenza di colori.

Eppure – come non mancò di rilevare Giovanni Pozzi, che agli intricati nessi tra arte e letteratura dedicò saggi ricchi di intuizioni mai scontate – “la compresenza di racconto scritto e

vignetta permette all'illustratore numerose omissioni impensabili in un dipinto", per il semplice fatto che il fruitore dispone, sottomano, di "un potente alleato per la decifrazione del disegno"¹.

Si entra così nel vivo della questione artistica. Dato il carattere impervio del terreno indagato, posto a crocevia di competenze diverse (ancorché affini) coltivate talora quali compartimenti stagni, appare indispensabile discernere in via preliminare la portata dei contributi operativi che stanno alla base della stampa finale senza cadere nella tentazione – in passato assecondata – di sbilanciare lo studio da una parte soltanto, agevolando in via pressoché esclusiva l'approfondimento dei grandi nomi (di pittori, per lo più) e tralasciando viceversa altre personalità, valutate meno originali o meno dotate (di intagliatori, per lo più).

Eccezion fatta per i casi in cui la lastra è opera di un'unica figura (il cosiddetto *peintre-graveur*²) in grado di assolvere al contempo capacità inventive, disegnative e calcografiche, va specificato che la peculiarità del *medium* incisorio consiste proprio nella sua natura mista, frutto della sovrapposizione di – almeno – due menti, due linguaggi, due tecniche e quattro mani. Da questo punto di vista esso rappresenta il "mezzo" per eccellenza, chiamato cioè a mediare tra momenti artistici e artigianali (ovvero sociali e culturali) differenti: da una parte i pittori di professione, dall'altra gli esperti del bulino (o dell'acquaforte, del mezzotinto ... a seconda della tecnica adottata). A sbrogliare le due categorie vengono in aiuto le indicazioni in calce all'immagine, adagate nell'intercapedine posta tra la matrice scolpita e la sua battuta sul foglio. In basso a sinistra s'incontrano di frequente le diciture: *invenit* (abbreviato: "*inv.*"), *delineavit* ("*del.*" o "*delin.*") e *pinxit* ("*pinx.*"). A prima vista esse possono sembrare sinonimi intercambiabili (e spesso in effetti vengono usate con valore equivalente) ma è giusto notare che ciascun verbo accoglie sfumature ben distinte. Se è vero che "inventare" è l'indiscusso presupposto di "delineare" (ossia tracciare i limiti grafici dell'idea), non sempre gli individui dediti a tali attività coincidono; ci sono infatti casi in cui tra il tema originario e il risultato finale subentra un terzo passaggio condotto da un apposito "disegnatore", incaricato di eseguire una composizione altrui al fine di preparare il tracciato allo scultore. Anche la voce "*pinxit*" può presentare qualche problema: un'interpretazione letterale porterebbe ad ammettere l'esistenza di un dipinto (precedente o contemporaneo) cui l'incisore fa riferimento (magari aiutato, anche qui, dal filtro grafico di un disegnatore esterno) mentre invece il comune utilizzo del termine allude più spesso semplicemente alla presenza di un

¹ G. Pozzi, *Il Polifilo nella storia del libro illustrato veneziano*, in R. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 2 voll., Firenze, 1978, vol. I, pp. 71-107, p. 79. Continua lo studioso: "Ne consegue un atteggiamento curiosamente contraddittorio: da una parte una specie di disimpegno dell'illustratore, che non si cura di rappresentare l'intreccio o la funzione narrativa più saliente; dall'altra una servitù singolare al testo, per cui sono ritratti dettagli che alla luce del solo disegno, senza ricorso allo scritto, non si potrebbero interpretare".

² Il termine *peintre-graveur* viene utilizzato in questa sede con un'accezione più ampia rispetto a quella convenzionale; lo si adopera infatti non solo per descrivere l'attività dei pittori che si servono della tecnica incisoria per esprimere le proprie ideazioni (si veda il caso di Tiepolo o, per restare nel versante veronese, di Balestra), ma anche in riferimento a "semplici" intagliatori che sono in grado di provvedere autonomamente al disegno preparatorio della matrice, per distinguerli da coloro che si limitano invece a tradurre un'idea (o un progetto grafico) di terzi.

modello preparatorio congedato dall'artista³. Nel margine opposto del foglio (in basso a destra), a designare l'ultimo delicato atto di traduzione su rame, si trovano invece i corrispettivi vocaboli: *sculpsit* (abbreviato: “sc.” o “sculp.”), *incidit* (“in.” o “inc”) o *fecit* (“f.”)⁴.

Appare pertanto evidente la stretta connessione tra arte maggiore e pratica dell'intaglio. Abbandonate le generose superfici di tele, tavole o pareti, sono appunto i pittori a cimentarsi in scala ridotta con ritratti, allegorie e narrazioni, cui cercano d'imprimere lo stesso decoro e la stessa monumentalità delle opere a pennello. Citando Virgilio, “*si parva licet componere magnis*” (*Georgiche*, IV, 176) – se è lecito cioè paragonare le cose piccole alle grandi – la bellezza di questi lavori su carta risiede proprio nel loro alto concentrato artistico: malgrado il limite dimensionale e la riduzione cromatica a mera scala di grigi, essi testimoniano infatti in maniera pressoché immediata l'identità e la *verve* creativa del loro autore. Restando in ambito veronese (e nel relativo contesto tipografico) si pensi all'imponenza delle antiporte di Balestra, all'originalità descrittiva delle tavole di Tiepolo, al *pathos* delle vignette di Piazzetta, all'eleganza dei contributi del Cignaroli e alla levità delle testate del Lorenzi, degne dei rispettivi *curricula* pittorici⁵. Secondo l'ottica di mecenati e librai, il coinvolgimento editoriale dei menzionati “campioni” doveva fungere da solida garanzia per una fortunata diffusione del testo; e non è un caso che il successo delle singole lastre (ricostruibile dalla frequenza del loro riuso, dal numero di ristampe o dalla presenza di fogli sciolti nelle collezioni di *amateurs* dell'epoca, come ad esempio il Mariette) sia quasi sempre dipeso dalla fama e dal consenso dell'ideatore piuttosto che del rispettivo interprete-scultore. Come non bastasse, la generale scarsità di disegni preparatori sopravvissuti ha contribuito a far aumentare il valore autoriale della traccia incisa per la quale si sono cercati – a ragione – punti di tangenza con la produzione “alta” in un significativo andirivieni di suggestioni visive.

Una tale modalità di approccio, costruita sul solco delle biografie dei protagonisti più o meno noti della storia dell'arte, ha però generato nel tempo un inevitabile rovescio della medaglia: lo scarso e stentato interesse per l'identità degli intagliatori⁶. Questi ultimi – altrettanto

³ Si intuisce dunque come l'utilizzo di uno specifico verbo (ora in latino, ora in italiano) sia legato talvolta a una reale e necessaria distinzione dei ruoli, talvolta invece solo frutto di una scelta arbitraria. In assenza di una norma univoca, non sono rari inoltre i casi in cui, nel sottolineare l'apporto del pittore, si predilige l'endiadi “*invenit et pinxit*”.

⁴ In questo caso i verbi “scolpire” e “incidere” presentano una più stretta corrispondenza semantica, mentre il più generico “fare” può alludere alla totalità del processo creativo di pertinenza del *peintre-graveur*, dal progetto ideativo alla realizzazione calcografica finale.

⁵ Sull'accostamento all'incisione da parte dei singoli pittori si è avuto modo di discutere in maniera più dettagliata all'interno della tesi. Balestra e Tiepolo ad esempio non solo forniscono disegni per l'editoria, ma si cimentano anche in prima persona con la tecnica dell'acquaforte (il primo in maniera altalenante già a inizio Settecento e poi con maggiore sistematicità dal '35, il secondo a partire dalla fine del quarto decennio del secolo, quindi a “carriera” ormai avviata); Piazzetta instaurerà uno stabile rapporto professionale con Marco Alvise Pitteri, suo “traduttore” di fiducia; Lorenzi lavora essenzialmente come disegnatore, tra il '50 e il '70, mentre Giambettino Cignaroli (distinto dal fratello Domenico, anch'egli impegnato nel settore) si dimostra più schivo, attivo soltanto all'interno di iniziative di un certo prestigio, tra il quarto e il quinto decennio.

⁶ Fatta eccezione ovviamente per gli intagliatori che avevano anche un prestigioso *curriculum* pittorico come Antonio Balestra, Pietro Antonio Rotari e Giambattista Tiepolo che, in diverse fasi della loro acclamata carriera artistica, vollero cimentarsi attivamente nella pratica acquafortistica e bulinistica, riproducendo lavori altrui (cfr. Rotari) o proprie composizioni (cfr. Balestra e Tiepolo).

fondamentali per la buona riuscita delle tavole e forieri di gusti, linguaggi, sensibilità di volta in volta differenti – hanno subito un lungo processo di oscuramento, pagando lo scotto di essere considerati artisti “di serie B”. Lo dimostra, a titolo d’esempio, la prestigiosa edizione della *Gerusalemme Liberata* del Tasso stampata nel 1745, per la quale l’Albrizzi decise di inserire nel titolo solo la “presenza di figure di Giambattista Piazzeta” senza preoccuparsi di precisare chi fossero gli esecutori materiali (di cui minimizzava, indirettamente, l’apporto). Isolate – e probabilmente non codivise – rimasero per molto tempo le felici considerazioni di Francesco Milizia, il quale, nel *Dizionario delle Belle Arti* redatto a fine Settecento difendeva così la categoria:

Si ricordi sempre l’incisore ch’egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene, non basta seguire i contorni, e rappresentare le ombre e i chiari dell’originale. Deve farne anche conoscere il colorito e il pennello. Né questo ancor basta. Egli deve cambiare stile come cambiano stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell’incisore, ma quello del maestro. [...] Una stampa ha da esprimere il disegno, il carattere, il fare del pittore.⁷

Dalle sue parole emerge tuttavia il carattere paradossale della tecnica in questione: il grado di abilità dell’intagliatore sembra risiedere infatti solo ed esclusivamente nell’“invisibilità” della propria mano, a tutto vantaggio di quella dell’artista.

Del resto, il carattere gregario e subalterno da sempre assegnato all’incisione rispetto all’*iter* ufficiale della pittura ne ostacolò il riscatto critico e il conseguente riconoscimento di una specifica autonomia espressiva⁸. A forza cioè di trattare la calcografia quale pallida proiezione dell’arte maggiore si finì col tacere, ingiustamente, “la molteplicità di quegli aspetti, funzionali all’insita valenza divulgativa della natura seriale delle stampe, legati alle loro destinazioni illustrative, documentarie, didascaliche o devozionali che nelle moltiplicate possibilità di penetrazione nel vissuto [...] si prestavano a comunicare i valori figurativi di tutta un’epoca”⁹. Quanto ai suoi interpreti, fu proprio *a latere* della generale riqualificazione dell’arte settecentesca occorsa nel secolo scorso che iniziarono a susseguirsi anche svariati contributi di settore, laddove la grande

⁷ F. Milizia, *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le Belle Arti*, 9 voll., Bologna, 1826-1828, vol. III, 1827, p. 112.

⁸ Emblematiche in questo senso le considerazioni del Milizia che, pur riconoscendo, statuto artistico alla professione di incisore, raccomandava a quest’ultimo di non interferire con il disegno, ma di adattarsi camaleonticamente a quest’ultimo. Cfr. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, 2 voll., Bassano, Stamperia Remondini, vol. II, pp. 11-12: “Si ricordi sempre l’incisore ch’egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene, on basta seguire i contorni, e rappresentare le ombre e i chiari dell’originale; deve farne anche conoscere il colorito e il pennello. Né questo ancor basta: egli deve cambiare stile come cambiano di stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell’incisore, ma quello del maestro. Quel modo d’incisione che conviene ad un Raffaello, non conviene ad un Correggio. Una stampa ha da esprimere il disegno, il carattere, il fare del pittore”.

⁹ G. Marini, *L’incisione nel Seicento e nel Settecento*, cit., pp. 535-536. Beninteso, tale considerazione riguarda l’incisione *tout court* e non solo le illustrazioni librarie. Sulle diverse categorie di incisione (di riproduzione, d’invenzione) e sul relativo carattere collettivo o solitario si veda, a titolo indicativo, la prefazione di Gianvittorio Dillon al catalogo della mostra *Aspetti dell’incisione veneziana nel Settecento*, cit., pp. 8-13. Egli individua, in sintesi, quattro macro-tipologie di rapporto tra invenzione e stampa: oltre a quella indagata nel presente lavoro (legata all’allestimento di disegni per l’illustrazione libraria da parte di pittori), lo studioso menziona il caso in cui i pittori traducano direttamente su rame le proprie idee (cfr. nota 8) ovvero l’eventualità – maggiormente diffusa – in cui artisti contemporanei eseguano disegni “sciolti” di vario argomento destinati ad essere mutati in stampe (da altri) ed immessi in un apposito mercato o, ancora, la circostanza in base alla quale disegnatore e incisore (o, in alternativa, soltanto l’incisore) siano chiamati a riprodurre tramite calcografia opere d’arte famose pre-esistenti, sfruttando la riproducibilità intrinseca del mezzo.

stagione della stampa veneziana – con le sue “propaggini” terrafermane – divenne finalmente il fulcro di studi mirati volti a ridefinire i confini dell’esperienza grafica e a ricostruire, *ex novo* e su base documentaria, i profili di numerosi intagliatori.

Dai pioneristici studi di Gori Gandellini e del De Angelis (riguardanti l’intero territorio italiano e spesso imprecisi) si passò a quelli – più circoscritti – di Baseggio e Moschini, fino ad arrivare all’importante *Mostra degli incisori veneti del Settecento* curata da Pallucchini nel 1941, contemporanea alle ricerche d’archivio di Gallo, ai testi di Livan e di Morazzoni¹⁰. Spianata così la strada, le conoscenze sul mondo dell’acquaforte e del bulino vennero via via perfezionandosi attraverso dettagliate monografie (sul Coronelli, sui Remondini, sul Wagner, sul Pitteri ...) e tentativi di “affondi” extra-marciani (su rappresentanti padovani, veronesi, bellunesi, trevigiani, friulani ...¹¹). Di recente l’attenzione si è focalizzata sullo stimolante rapporto tra editoria e figurazione incisa, entrambi in auge nel XVIII secolo (a Venezia soprattutto). Beninteso, l’argomento aveva già catturato gli interessi di esperti e bibliofili (si vedano i contributi di Achille Bertarelli, Franco Barberi, Samek Ludovici), ma è soprattutto negli ultimi venti, trent’anni che si è privilegiato uno sguardo – per così dire – “olistico”, volto a far affiorare la fitta rete di rapporti esistenti tra pittura e stampa, proiettandola in un solido *background* che tenga ovviamente conto delle dinamiche editoriali citate in partenza¹².

Tra gli aspetti più suggestivi (e difficili da conseguire) vi è infine la ricostruzione delle dinamiche di traduzione calcografica a partire dal riconoscimento dei disegni preparatori, la cui sopravvivenza è in realtà un evento piuttosto raro, legato ora alla lungimiranza dell’autore (cfr. i tre volumi del *Liber veritatis* del Cignaroli, oggi all’Ambrosiana) ora a passaggi d’eredità (il Fondo Balestra della Palatina di Parma) ora alle alterne vicissitudini del mercato dell’arte¹³. Certo è che il confronto tra l’idea espressa su carta con tocchi liberi, vibranti, dinamici e la sua trasposizione su rame, fissata definitivamente sulla lastra da una rigorosa geometria di segni (non per forza in

¹⁰ Per i singoli contributi si rimanda alla bibliografia generale. Per quanto concerne il Moschini (1773-1840) va detto che la pubblicazione dell’importante testo *Dell’incisione in Venezia* avvenne solo nel 1924, a un secolo circa dalla sua redazione (ancorabile tra il 1824 e il 1835).

¹¹ Si rimanda alla monografia su Giacon del Meneghelli del 1829, al catalogo di Domenico Cagnoni del Bertarelli (1909), allo studio di Alpago Novello sulla *facies* bellunese (del 1939-40), a quello di Comacchio sull’asolano Faldoni (1976) e alla mostra curata da Succi sugli *Incisori veneti friulani del Settecento* (1983).

¹² Molte furono le iniziative collaterali sull’argomento (quali mostre, giornate di studi ...). Si citano, a titolo esemplificativo: *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti friulani del Settecento*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems - Venezia, Museo Correr), a cura di D. Succi, Venezia, 1983; *Il libro illustrato veneziano nel Settecento*, Catalogo della mostra (Fiera di Pordenone Edit Expo, primo salone triveneto del libro, 31 ottobre - 4 novembre) a cura di M. de Grassi, Monfalcone (GO), 1990; *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca universitaria, 22 settembre - 1 dicembre 2007) a cura di B. Antonino, G. Olmi, M. G. Tavoni, Bologna, 2007; *Testo e immagine nell’editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007) a cura di M. Santoro, V. Sestini, Pisa-Roma, 2008; *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L’incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012; *L’arte dell’incisione nel Settecento friulano*, Catalogo della mostra (Castions di Zoppola, 26 maggio - 28 luglio 2013) a cura di S. Aloisi, E. Borean, San Vito al Tagliamento (PN), 2013.

¹³ Pur con le debite eccezioni (nella tesi si è discusso ad esempio dei disegni di Tiepolo, Piazzetta, Balestra, Giambettino e Domenico Cignaroli e Lorenzi), il carattere “pratico” e funzionale di questi fogli, utilizzati nella bottega dell’intagliatore in vista del rame finale, li ha resi estremamente effimeri nonché, spesso, avulsi dal fiorente mercato della grafica.

controparte¹⁴) induce a riflettere, una volta in più, sulla specificità di questa tecnica che non ammette improvvisazioni né ripensamenti e procede di tratto in tratto, costruendo percorsi di linee continue, rette e circolari ove l'incisività quasi chirurgica connaturata al processo trova piccoli ma significativi spazi di autonomia nella modulazione del loro spessore e della loro profondità, elementi attraverso cui l'autore riesce a manifestare il proprio idioma.

Ciò che segue è un sintetico repertorio bio-bibliografico relativo agli incisori e *peintre graveurs* che hanno contribuito a costruire la fisionomia del libro illustrato scaligero, le cui vicende sono state poc'anzi discusse. Si tratta in sostanza di un catalogo dal carattere compendiarico atto a rimarcare la "spina dorsale" del presente lavoro e utile strumento di partenza per eventuali ricerche future. Nella selezione degli intagliatori gli elementi discriminanti sono stati da un lato l'origine veronese, dall'altro (nel caso cioè di provenienza diversa) la documentata continuità lavorativa all'interno di edizioni locali. Ciò significa che, per ragioni di coerenza topografica e tematica, si è deciso di escludere dal presente catalogo tutti quegli artisti (veneziani, bellunesi, romani, ferraresi, fiorentini ... o addirittura svizzeri, francesi e tedeschi) che hanno avuto con la città atesina solo puntuali rapporti professionali, limitati a singole – seppur prestigiose – occorrenze librarie¹⁵. Ne consegue che tra gli oltre cinquanta trattati nell'elaborato, poco più della metà dimostra una reale sistematicità di rapporti con le stamperie del centro, mentre il restante risulta coinvolto sporadicamente¹⁶. Di ciascun nome, in progressione alfabetica, vengono fornite essenziali notizie sulla formazione e sulle principali collaborazioni librarie. Non si dimentichi che alcuni di loro

¹⁴ Cfr. A. Renzitti, *La calcografia. Il bulino e le tecniche d'incisione diretta*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino puntasecca maniera nera*, cit., pp. 9-22, pp. 11-12.

¹⁵ Il loro profilo viene comunque analizzato all'interno della tesi, in corrispondenza ai testi da loro incisi. Si vedano Andrea Bolzoni (Ferrara, 1689-1760), coinvolto per l'*Anti-Lucrezio* del Polignac nella versione di Francesco Maria Ricci (A. Carattoni, 1751); Nicolas Chasteau (Parigi, 1680 ca. - 1750), le cui vignette furono usate a più riprese dal Tumermani (cfr. *Rime nelle nozze della signora contessa Costanza Bevilaqua Lazise*, 1736; *Il Pastor Fido*, 1737; *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini*, 1737; *Il Paradiso Perduto*, 1742; *Rime per le nozze del [...] cavaliere il Signor Marchese Tommaso Arrigoni*, 1748) e poi dai Carattoni (*Oratio in funere Clementis XIII* del Bertolini, 1769); Pierre Quentin Chedel (Châlons-sur-Marne, 1705-1763) attivo per la *La Merope tragedia* del Maffei (D. Ramanzini, 1745); Etienne Fessard (Parigi, 1714-1777) cui spetta la tavola *in folio oblungo* del secondo tomo delle *Osservazioni Letterarie* (J. Vallarsi, 1737), inserita poi nel *Museum Veronense* (Tipografia del Seminario, 1749); Andrea De Bernardis (Lamone, attivo dal 1782 - Verona [?], post 1816), responsabile del ritratto di Giambattista Spolverini nell'edizione del Giuliani (1798); Alessio Giardoni (Pesaro, attivo a Roma e a Londra tra il 1760 e il 1797 circa), artefice di una tavola per *Degli occulti benefici di Dio [...] di Agostino Valerio* (eredi Carattoni, 1770); Carlo Gregori (Lucca, 1702 - Firenze, 1759), responsabile – assieme al Pozzi – di una tavola all'interno delle *Osservazioni Letterarie* (vol. II; J. Vallarsi, 1738), anch'essa poi sfruttata per il *Museum* del '49; Melchior Küsel (Augsburg, 1626-1683) che firma l'antiporta delle *Musae lapidariae* del Ferretti (A. Rossi, 1672); Giuseppe Lante (Belluno, 1737-1779), autore del frontespizio per *Della Coltivazione de' monti* di Bartolomeo Lorenzi (s.n.t., 1778); Gaetano Piccini (Roma, 1681 - 1736) che fornisce una vignetta per la *Verona illustrata*. (P. A. Berno - J. Vallarsi, 1732), poi riusata nel *Museum Veronense*; Rocco Pozzi (Roma, 1700 ca. - Napoli [?], 1780 ca.), operativo assieme a Girolamo Rossi "il Giovane" (Roma, 1682 ca.-1762 ca.) e Baldassarre Gabuggiani (Firenze, 1698 ca. - attivo a Roma verso la metà del XVIII secolo, ante 1782) per l'opera postuma del Bianchini *Del Palazzo de Cesari* (P. A. Berno, 1738); Antonio Taddei (Firenze, attivo nella seconda metà del XVII – primi XVIII secolo), cui spettano le tavole della *Madonna Addolorata* del Rimena (Stamperia Merlo, 1697) e Antonio Visentini (Venezia, 1688-1782) che allestì le cornici calcografiche per l'edizione *in folio* de *Il Paradiso Perduto* (G. A. Tumermani, 1742).

¹⁶ Spesso attraverso la mediazione dei tipografi, degli editori, degli autori/committenti (si pensi al rapporto di Chedel e Piccini con Maffei o alla conoscenza diretta tra Francesco Bianchini e i romani Pozzi e Rossi), dei pittori (si veda la coppia Werner-Küsel o il legame di sangue tra i fratelli Lorenzi e i fratelli Carattoni) ...

praticavano l'attività incisoria in maniera occasionale, *a latere* cioè di una ben distinta professione: la pittura per Balestra e Butafogo, la scultura per Bellini, l'architettura per Pompei, l'ingegneria civile per Urbani, la stampa per Alessandro e Giuseppe Scolari¹⁷. La redazione delle biografie poggia su uno spoglio bibliografico di volta in volta esplicitato, basato su pubblicazioni settecentesche, su classici repertori enciclopedici e – laddove possibile – su più recenti contributi monografici o catalogici. Nello scorrere le varie ricostruzioni si potrà notare qualche disomogeneità nella quantità e nell'attendibilità delle notizie collazionate (date, opere, aggiornamenti ...). Ciò è dovuto al fatto che non tutti gli incisori analizzati vantano uno studio pregresso alle spalle. Molte figure del panorama atesino appaiono anzi ancora oggi poco indagate, citate corsivamente se non ignorate totalmente; in assenza dunque di fonti storiche o d'archivio, si è tentato di ricomporne i limiti cronologici, delineando ipotetici percorsi di committenza cittadina. Proprio da tali resoconti, ancora lacunosi, si auspica una continuazione ad ampio raggio del lavoro di ricerca.

A completamento dei profili si fornisce un dettagliato elenco delle edizioni veronesi (comprese nel periodo 1672-1797) in cui è stato possibile individuare specifici contributi dei soggetti in esame, distinti per macro-tipologie ovvero antiporte, frontespizi e vignette (entro cui sono comprese testate e finalini). Urge premettere che in questa sede vengono presi in considerazione unicamente i casi firmati o siglati¹⁸, evidenziando tramite l'utilizzo di un asterisco (*) gli episodi di riuso della matrice e tramite il cosiddetto *numerus* o cancelletto (#) i casi in cui il rame provenga da altre edizioni accertate non veronesi¹⁹. Per alcuni (cfr. Bellini, Cunego, Pitteri, Pompei, Orsolini, Zucchi) si provvede altresì a specificare i contributi – più o meno problematici, come evidenziato nei rispettivi capitoli – contraddistinti dalle sole iniziali, indicate tra parentesi quadre. Non vengono invece considerati i rami anonimi, dei quali si sono tuttavia spesso avanzate (e argomentate) attribuzioni all'interno della tesi. Un trattamento ancora diverso spetta infine a quelle figure di “artigiani del bulino” la cui identità risulta difficile da definire, ora per incertezze

¹⁷ La complessità biografica e la conseguente ricchezza bibliografica di certuni (cfr. Balestra e Pompei) hanno imposto necessarie ‘decurtazioni’; vista la specificità dell’argomento trattato, si è infatti volutamente deciso di mantenere in nota solo i contributi che trattano espressamente delle rispettive ingerenze con la pratica incisoria, tralasciando, ad esempio, le monografie di carattere pittorico o architettonico. Questo spiega preventivamente come mai, a fronte di una letteratura in certi casi potenzialmente vastissima, l’elenco dei riferimenti selezionati in appendice appaia spesso sensibilmente ridotto.

¹⁸ Purtroppo non tutte le sigle riscontrate negli esemplari visionati sono state sciolte senza dubbi interpretativi. Si pensi solo al caso del monogrammista *NB* (o *NBF*, nel caso in cui si consideri l’ultima iniziale parte del nome) che sottoscrive alcune delle vignette del *Museo Moscardo* (A. Rossi, 1672) con uno stile piuttosto modesto. Appare poco plausibile, sia per questioni stilistiche che per motivi anagrafici, applicare acriticamente le – pur utili – indicazioni dei repertori sui monogrammisti che sembrerebbero deporre ora per il francese Nicolas Béatrizet (1515-1577), attivo a Roma (tanto che si ritrova spesso il nome italianizzato di Nicola Beatricetto), ora per il dalmata Natale Bonifacio, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino (1538-1592). Si veda F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés [...] nouvelle édition revue, corrigée et augmentée*, 3 voll., Munich, 1832-1834, vol. II, 1833, pp. 279-280, nn. 2097-2098. Ancora più complicata è la ricostruzione dell’identità dell’artigiano *MO*, autore di una modesta antiporta stampata per i torchi del Seminario vescovile nel 1739 (*Capitoli del monte della morte*).

¹⁹ Si segnala, quale eccezione alla regola, il frontespizio delle *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn proveditor di Verona* (fratelli Merlo, 1754), ove il rame inciso dal Filosi – su disegno dell’oramai defunto Balestra – è ripreso dal precedente dell’Orsolini per il *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia* (11 voll., Vallarsi-Berno, 1734-1742), edizione alla quale il Filosi aveva peraltro collaborato per la redazione di alcune vignette di testa.


interpretative (si pensi all'anomala firma "*Martini Opus*" per la quale si ipotizza la mano di Martino Cignaroli), ora per assenza totale di informazioni biografiche (come nel caso di Raimondo Dalla Via, forse imparentato alla nota famiglia di artisti veronesi, o di Giovanni Mattioli, originario di Parma, o, ancora di Luigi Micheletto)²⁰.

Va da sé che a perfezionare l'analisi potrebbe essere la compilazione di un secondo regesto, parallelo, dedicato alle diverse personalità di pittori che hanno contribuito alla resa finale delle tavole attraverso l'allestimento dei disegni preparatori. Anche in questo caso, a fronte di un gruppo di artisti già noti, andrebbero approfondite personalità ancora in ombra, trascurate dalle medesime fonti locali. Per dare un'idea del groviglio di nomi (oltre sessanta) e del pullulare di linguaggi artistici coesistenti in riva all'Adige nel corso del Settecento basti l'elenco che segue, che potrà fungere da nuovo punto di partenza per una ricerca complementare in grado di valorizzare a trecentosessanta gradi il "tributo" scaligero al grande capitolo dell'illustrazione libraria italiana. Nell'arco di tempo considerato si succedono infatti gli apporti di Giorgio Anselmi, Saverio Avesani, Antonio Balestra, Innocente Bellavite, Daniel Bertoli, Vittorio Bigheri, Nicola Billi, Felice Boscarati, Simone Brentana, Matteo Brida, Giambattista Buratto, Francesco Carattoni, Antonio Cavaggioni, Pietro Ceroni, Antonio Casari, Giambettino Cignaroli, Michelangelo Cornale, Adriano Cristofali, Giovan Battista Crozati, Saverio Dalla Rosa, Girolamo Dal Pozzo, Gaspare Diziani, Louis Dorigny, Charles Eisen, Jacopo Figari, Angelo Fiorio, Luigi Frisoni, Balthassar Gabuggiani, Antonio Gavirati, Agostino Gerli, Giuseppe Antonio Ghedini, Pietro Gradizi, Jacques Ignace La Touche, Giuseppe Le Gru, Antonio Lenetti, Francesco Lorenzi, Leonardo Manzati, Alessandro Marchesini, Antonio Mela, Charles Natoire, Francesco Nicoletti da Trapani, Domenico Pecchio, Ludovico Perini, Pietro Antonio Perotti, Giacomo Pezzi, Sante Piatì, Bernard Picart, Giovan Battista Piazzetta, Alessandro Pompei, Rocco Pozzi, Sante Prunati, Giovan Battista Rensi, Pietro Rotari, Rugier Rugieri, Pietro Scalvini, Francesco Schiavi, Michelangelo Spada, Giovan Battista Tiepolo, Agostino Ugolini, Francesco Zugno.

²⁰ Si vedano rispettivamente G. Pindemonte, *Discorsi Accademici*, Verona, G. B. Merlo, 1674; G. B. Concini, *Descrittione della solenne clausura delle R.R. Monache del Redentore di Verona*, Verona, erede Merlo, 1689; A. Brenzoni, *Orazione del Sig. Alessandro Carlo Brenzoni del Collegio de' Giudici, detta nel celebrarsi i solenni funerali a sua eccellenza Girolamo Pisani Capitano di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1739; C. Wolff, *L. B. Christiani Wolfii, [...] elementa matheseos universae in quinque tomos distribuita. Tomus primus [...]. Editio secunda, correctionibus et adnotationibus Cajetani Marzacalia aucta*, Verona, eredi Moroni, 1788. Sui quattro incisori si rimanda alla tesi, in corrispondenza dei testi citati.

ANTONIO BALESTRA

(Verona, 1666 - 1740)

Pittore di fama indiscussa, Antonio Balestra dimostra una spiccata – seppur incostante – inclinazione verso l’arte incisoria, affrontata per lo più attraverso la pratica acquafortistica. La dimestichezza con l’esercizio calligrafico (testimoniato da un cospicuo *corpus* di disegni) e la buona cultura iconografica maturate nel settore, unitamente a una personale attenzione nei confronti del panorama librario, lo resero infatti un collaboratore esemplare e, verosimilmente, molto richiesto. Tuttavia, le sue partecipazioni all’editoria illustrata risultano circoscritte a un numero limitato di occasioni entro le quali svolse peraltro, nella maggior parte dei casi, il ruolo più confacente a un pittore: quello cioè dell’*“inventor”*. La prima collaborazione (significativamente non veronese) si ancora al 1716 quando, oramai cinquantenne e affermato, accetta di firmare l’antiporta delle *Poesie [...] raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade* (pseudonimo di Giovanni Battista Recanati) tradotta poi su rame da Antonio Luciani (Venezia, S. Coleti). A circa dieci anni di distanza si inquadrano invece gli interventi atesini, svolti sotto l’egida di importanti nomi di autori, finanziatori e stampatori (Corubolo 1991, pp. 115-131; Marini 2016, pp. 101-114). Beninteso, accanto alle tavole per *volumina* letterari (antiporte e frontespizi) si contano anche interessanti stampe sciolte, trasposte spesso su lastra dall’allievo prediletto Pietro Antonio Rotari, il quale – probabilmente su istanza del Balestra – promuoveva entro circuiti prestigiosi sé stesso e il proprio maestro (*La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 86-91; Bombardini 2016, pp. 129-144). Questa attività collaterale è stata ragionevolmente letta quale nobile ‘passatempo’ degli ultimi tre lustri; un discorso simile può essere del resto applicato anche alle sperimentazioni acquafortistiche, attestate da una decina di prove (di cui otto autografe), già rarissime a trovarsi nella seconda metà del XVIII secolo, stando a quanto riportano le fonti coeve, quali Mariette, Temanza e Zanetti. Il merito di tale fortuna critica andrebbe forse ascrivito all’amico corrispondente Francesco Maria Niccolò Gaburri che ruppe – per così dire – la riservatezza da sempre dimostrata dall’artista (reticente in merito sia nel profilo biografico inviato a Pellegrino Antonio Orlandi nel 1703, sia nei resoconti regolarmente trasmessi a Lione Pascoli), collocandosi così tra i primi estimatori, collezionisti e promotori dei suoi manufatti su rame (Nastasi 2008, pp. 8-9; Delorenzi 2016, p. 115). La peculiarità della produzione balestriana risiede nell’alto livello stilistico (inversamente proporzionale alla quantità) e in una curiosa disomogeneità cronologica; essa appare infatti “confinata” a due momenti piuttosto distanti tra di loro: il 1702 e il 1735. Se nel primo caso si tratta essenzialmente di stampe sciolte con soggetti eterogenei (devozionali e militari), autonomi “per concetto e scopo” (Delorenzi 2016, p. 124; cfr. id., pp. 116-121), nel secondo si annoverano invece gli accompagnamenti iconografici al monumentale trattato architettonico sul Sanmicheli scritto da Alessandro Pompei, promosso dal marchese Maffei e affidato ai torchi del Vallarsi. Qui il pittore provvede alla realizzazione integrale – ideativa e incisoria assieme, dunque – dell’antiporta (*Allegoria dell’Architettura e ritratto del Sanmicheli*), del frontespizio (*Genio della Geometria*) e di altre testate raffiguranti, entro ovali, alcuni dei principali architetti del Rinascimento italiano (Leonbattista Alberti, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Giacomo Barozzi da Vignola). Di questi ultimi solo due recano però il monogramma dell’autore, , mentre l’altra metà rimane anonima, tanto da aver fatto discutere in passato sulla reale loro paternità.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, I, p. 47; HEINECKEN 1771, p. 117; HEINECKEN 1778, II, pp. 71-75; HUBER, ROST 1800, IV, pp. 90-91; DE ANGELIS 1809, VI, pp. 43-47; BRYAN 1816, I, p. 71; BRULLIOT 1817,

n. 79 (I); ZANI 1820, III, p. 40; TICOZZI 1830, I, p. 101; NAGLER 1835, I, pp. 242-243; LE BLANC 1854, I.1, pp. 130-131; MEYER 1872, II, pp. 644-646; ZANNANDREIS 1891, pp. 314-315; DILLON in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, pp. 204-206; POLAZZO 1978, pp. 204-219; ALBRICCI 1982, pp. 73-88; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 85-91; PILO 1987, pp. 23-50; GHIO, BACCHESCHI 1989, pp. 128-129; CIRILLO GODI 1991, pp. 46-47, n. 67; CORUBOLO 1991, pp. 115-131; GUZZO in *Allgemeines* 1992, VI, pp. 451-454; BÉNÉZIT ed. 1999, I, p. 677; THIEME, BECKER ed. 1999, II, p. 408; TURRI in *Tiepolo Piazzetta Novelli* 2012, pp. 122-124; MARINI in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* 2016, pp. 101-114; DELORENZI in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* 2016, pp. 115-127.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola*, Verona, J. Vallarsi, 1735 (antip., front., vignn.) [AB]

ANTONIO BARATTI

(Belluno, 1724 - Venezia, 1787)

Bellunese d'origine (non fiorentino, come sostenevano Zani, Nagler, Meyer e Le Blanc), il Baratti lega la propria carriera artistica al capoluogo lagunare; non sappiamo esattamente a che altezza ancorare il suo trasferimento, ma è certo che qui inizia a frequentare l'officina calcografica del Wagner, maturando una buona dimestichezza con la tecnica mista dell'acquaforte e bulino – tipica del suo maestro – e, in generale, con una certa maniera francese di primo Settecento (il cosiddetto “metodo di Audran”). Oltre a gravitare nel *milieu* dell'incisore tedesco (entrando in contatto con *peintre-graveurs* del calibro di Bartolozzi, Berardi, Brustolon, Cunego, Flipart, Volpato ...) Antonio gestisce assieme alla moglie Valentina Monaco, intagliatrice di caratteri, un proprio laboratorio. Parallelamente collabora, anche svolgendo ruoli direzionali, con le tipografie dell'amico veneziano Teodoro Viero e dei fratelli Remondini di Bassano, questi ultimi proprietari dal 1730 di un'importante officina specializzata nell'intaglio (su rame e su legno) inizialmente guidata dal conterraneo Giuliano Marco Giampiccoli (Belluno 1703 - 1759). Anche per questo del Baratti si possiede una cospicua quantità di stampe sciolte, ove il suo nome, in calce, è affiancato da quello dei diversi pittori cui di volta in volta spettava l'*inventio*, tra cui si citano, oltre all'amico Pietro Antonio Novelli con cui sistematicamente lavora, Andrea Compagnoni, Francesco Maggiotto (nelle edizioni sovrintese dal Wagner), Giovan Battista Piazzetta, Pompeo Batoni e Saverio Dalla Rosa. La sua partecipazione al fiorente mercato dell'illustrazione libraria quale incisore di traduzione è attestata da numerose pubblicazioni, a Venezia e non solo. Nella maggior parte dei casi sono ritratti in antiporta realizzati con tecnica mista. Già nel 1744 il tipografo-editore fiorentino Pietro Gaetano Viviani corredeva il *Fabi Columnae Lyncei PHYTOBASANOS* di una tavola rappresentate l'autore (il medico Giovanni Bianchi) disegnata dal riminese Ligorio Donati e intagliata, per l'appunto, dal ventenne Baratti. Ma è soprattutto a partire dalla metà del sesto decennio – fino alla fine dell'ottavo – che egli inanella importanti interventi che contribuiscono a diffonderne la fama anche al di fuori dei confini della Serenissima. Una prima occasione di notorietà arrivò con la *Storia della vita e geste di Sisto quinto* scritta dal Tempesti e pubblicata a Roma a spese dei Remondini (1754); a lui infatti viene assegnata l'esecuzione del ritratto del cardinale Alessandro Albani (Urbino 1692 - Roma 1779), famoso collezionista e mecenate dedicatario dell'opera. L'impostazione riprende un precedente lavoro di Pietro Nelli (Carrara 1671 -

Roma 1740), trasportato su rame da Girolamo Rossi in occasione della nomina a cardinale diacono nel luglio 1721. Seguono partecipazioni di prim'ordine, per il *Dizionario mitologico* del De Claustre (3 voll., Venezia, G. B. Novelli, 1755-1758), per le *Opere del Moliere* (Venezia, G. B. Novelli, 1756), per la *Physices generalis* di Fortunato da Brescia (Venezia, 1756, ed. M. Fenzo e Remondini), per gli *Elementi della scienza civile* del Vattolo (Venezia, A. Perlini, 1757) e per *I principi della morale* di Alexander Pope (Venezia, G. B. Novelli, 1757). È però specialmente tramite lo Zatta che intensifica la propria rete di conoscenze, solo in parte già legata al Wagner; nel *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante* del Gozzi (1758) Baratti ha infatti modo di lavorare fianco a fianco con Francesco Bartolozzi, un non meglio noto Scagiario (sul cui disegno realizza l'antiporta), Giovanni Magnini, Gaetano Zompini e Marco Sebastiano Giampiccoli. Si presta inoltre all'abbellimento di alcuni testi "alla macchia", come l'antiporta dell'*Hugonis Grotii De jure belli libri tres* (5 voll., Losanna, M. M. Bousquet [ma Venezia, B. Baronchelli], 1758-1759) o i rami raffiguranti John Locke e Samuel von Pufendorf, a corredo rispettivamente del *Johannis Lockii armigeri Libri 4* (2 voll., Lipsia, T. Georgi [ma Venezia, V. Radici], 1758) e del *De jure naturae et gentium* (3 voll., Francoforte e Lipsia, F.D. Knoch, I.G. Esslinger [ma Venezia, G. Dorigoni], 1759). La sua carriera, pur gravitante nel quartier generale lagunare, apre a interessanti episodi fuori porta, in alcune città terrafermane (Padova, Bassano, Verona, Salò) e in altri centri editoriali della penisola, Firenze e Roma *in primis*, ma anche Lucca, Ferrara, Torino, Parma, Modena, Gorizia e Livorno (ove spicca l'articolata *Recueil de planches* con novecento novantasette illustrazioni per l'*Encyclopédie*, edita tra il 1771 e il 1778). A ragione dunque il Pallucchini lo definisce "uno dei più fecondi incisori riproduttori del Settecento veneziano" (Pallucchini 1941, p. 56), se è vero, come sosteneva già Moschini, che "si indefesso [era] nella sua arte, che coloro i quali doveano far condurre gran numero di opere gareggiavano per averlo consacrato al loro desiderio", e che chiunque a lui si rivolgesse "non mai riceveane rifiuto" (Moschini [1924], p. 120). L'Alpago Novello arriva addirittura a contare centoquaranta stampe sciolte e circa duemila incisioni su libri, pur trascurando quasi completamente la *facies* veronese. Tra i molti testi rilevanti per la cultura letteraria del secolo ci limitiamo qui a citare *Delli componimenti diversi di Carlo Goldoni* (2 voll., Venezia, G. B. Pasquali, 1764), opera che gli permise di accostarsi in fraterna amicizia col fecondo disegnatore Novelli, destinato ad affiancarlo in altre imprese calcografiche (cfr. il *Ricciardetto* del Fonteguerri, pubblicato a Lucca nel 1766, o le *Opere del signor ab. Pietro Metastasio*, uscite in sedici volumi dai torchi dello Zatta tra l'81 e l'83), e una curiosa *Gerosalem liberada del Tasso portata in lingua rustega belunes da Barba Sep Coraulo dit Dal Piai* (Belluno, S. Tis, 1782). Per quanto concerne invece i più modesti contributi scaligeri – a oggi sottovalutati – va notato che la sua presenza, pur sporadica, ricopre un arco temporale di circa vent'anni, durante il quale è chiamato a tradurre su rame invenzioni di Francesco Lorenzi, Giovanbattista Buratto, Angelo Fiorio e Saverio Dalla Rosa. Con quest'ultimo lavorerà anche per la redazione dell'acquaforte (296 x 134 mm) dedicata a Diamante Medaglia Faini e contenuta nella sua opera di *Versi e prose* (Salò, B. Righetti, 1774). Come prova anche il frequente riuso della matrice col ritratto del Montanari (preparata dal Fiorio), il suo apporto consiste qui per lo più in ritratti o frontespizi realizzati *ad hoc* per le due principali tipografie della seconda metà del secolo (spesso in concorrenza tra loro): Carattoni e Moroni.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, I, p. 49; FÜSSLI 1779, p. 45; STRUTT 1785, I, p. 59; HEINECKEN 1788, II, p. 112; DE ANGELIS 1809, VI, pp. 56-57; BRYAN 1816, I, p. 75; ZANI 1820, III, p. 60; NAGLER 1835, I, pp. 256-257; DE BONI 1840, p. 60; LE BLANC 1854, I.1, p. 142; CAMPORI 1855, p. 31; MEYER 1878,

II, p. 690; PARSONS 1905, p. 16; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 2 n. 20, p. 17 n. 269, p. 19 n. 313, p. 26 n. 387, p. 146 n. 2032, p. 185 n. 2611, p. 198 n. 2797; MOSCHINI [1924], pp. 120-122; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, pp. 83-4 nn. 1077 e 1093, p. 92 n. 1188; ALPAGO NOVELLO 1939-40, pp. 573-601; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 56-57; LANCKOROŃSKA 1950, p. 33 n. 49, pp. 35-37 nn. 83, 85, 91, 94, 102, 112, 120, 123, 131, pp. 39-42 nn. 156, 161, 172, 178, 189, 214, 218, p. 44 nn. 262, 263; PETRUCCI 1953, p. 18; PILO 1958, pp. 13-16; PETRUCCI in DBI 1964, 6, pp. 2-3; PIGNATTI in *Venezianische Veduten* 1964, s. n. p., cat. n. 113; G. FIOCCO in *Marco Ricci e gli incisori bellunesi* 1968, pp. 24-25; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana* 1976, p. 17; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 27-31; SUCCI in *Da Carlevarijs ai Tiepolo* 1983, pp. 42-46; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 133; MILESI 1989, p. 59; PARTSCH in *Allgemeines* 1992, VI, p. 637; BELLINI 1995, p. 28; SUCCI in TURNER 1996, III, p. 199; BÉNÉZIT ed. 1999, I, p. 719; THIEME, BECKER ed. 1999, II, p. 455; MINUZZI in *Passion and commerce* 2007, pp. 361-362; DELORENZI 2009, pp. 85-86; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, pp. 243-244, p. 252; PETRONELLI in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, p. 45.


Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- N. Arco, *Nicolai Archii comitis Numerorum Libri IV. Quartus ex codice Autographo nunc primum prodit*, Verona, M. Moroni, 1762 (antip. con ritr.)
- A. Montanari, *Trattenimento metafisico intorno ai principali sistemi dell'anima delle bestie con alcune osservazioni sopra l'anima umana [...] Seconda edizione accresciuta delle confutazioni di altri sistemi, delle critiche dirette all'autore, delle di lui apologie, e lettere scientifiche intorno i principali oggetti della metafisica. E di un indice copiosissimo delle Materie*, Verona, M. Moroni, 1763 (antip. con ritr.)
- G.V. Zeviani, *Della parapletudine trattato del Dottor Giovanni Verardo Zeviani filosofo medico*, Verona, M. Moroni, 1763 (antip. con ritr.)
- A. Montanari, *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, M. Moroni, 1768 (antip. con ritr.*)
- A. Montanari, *La necessità della pena di morte nella criminal legislazione dichiarata nei casi da usarsi. Con alcune ossevizioni intorno a quella dei Premj*, Verona, Moroni, 1770 (antip. con ritr.*)
- I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, Moroni, 1771 (antip. con ritr.)
- T. Gray, *Elegia di Tommaso Gray poeta inglese per esso scritta in un cimitero campestre tradotta in versi italiani*, Verona, eredi Carattoni, 1776 (front.)
- *Breve notizia degli arazzi posseduti dalla eccellentissima casa Delfino in Venezia*, Verona, eredi Carattoni, 1776 (doppio front.)
- G. Morando, *Compendio della vita del Beato Bonaventura da Potenza. Sacerdote dell'ordine de' PP. minori conventuali di S. Francesco dedicato all'illustriss. e Reverendiss. Monsign. Giovanni Morosini dell'ordine di S. Benedetto della Congregazione Cassinese Vescovo di Verona Conte ec. ec.*, Verona, eredi Moroni, 1777 (antip. con ritr.)
- V. Catullo, *Poemetto di Catullo intorno alle nozze di Peleo e di Teti ed un epitalamio dello stesso tradotti in versi italiani*, Verona, eredi Moroni, 1781 (front.)

GAUDENZIO BELLINI

(Verona, 1703 - seconda metà XVIII secolo)

Membro di una famiglia di artisti, Gaudenzio si forma in qualità di scultore e architetto sotto l'egida del fratello maggiore Giovanni, citato all'anagrafe dell'anno 1729 come "tagliapietra"

(ASVr, Archivio Provincia, Anagrafi, reg. 570 ripreso in Franzoni 1975-76, p. 207) e dichiarato morto nel 1769 (Repetto Contaldo 1996, p. 173, nota 137). Nel 1742 partecipa forse all'importante commissione per il rinnovo dell'altare di Santa Maria della Scala, assegnato dalla Compagnia della Madonna delle Grazie proprio a Giovanni (Rognini 1980, p. 581), su progetto di Adriano Cristofali. Tuttavia Zannandreis non dedicherà loro alcun commento, preferendo soffermarsi invece su Bellino Bellini (1741-1799), pittore figlio di Giovanni e quindi nipote del nostro (Zannandreis, 1891, p. 486). Il giovane Gaudenzio sembrerebbe venire presto in contatto con colleghi di prim'ordine, tra cui spicca il coetaneo Alessandro Pompei, aspirante pittore di nobili origini convertito all'architettura, già in ottimi rapporti col Maffei a partire dagli anni del primo allestimento del Lapidario. La sua partecipazione all'editoria locale si spiega infatti alla luce di tale frequentazione e si condensa curiosamente in un solo anno: il 1735. A questa data si ancorano sia i disegni per *Li cinque ordini dell'architettura* (tutti tradotti su rame dal citato conte veronese) sia la vignetta raffigurante l'arena, posta nei frontespizi della *Philosophia rationalis* del Wolff (terza edizione) e de *La Filosofia morale* del Muratori, uscite quasi in contemporanea, con uno scarto di pochi giorni, stando alla date delle rispettive fedeli (20 e 27 maggio 1735). La sigla in monogramma sempre presente – GB;  – viene in realtà sciolta grazie alla descrizione proemiale del testo sul Sanmicheli, redatta dal Pompei che ne è altresì l'autore. Egli scrive infatti: “Non posso qui tralasciare di far giustizia al Sig. Gaudenzio Bellini mio concittadino, Giovane di molta abilità nella Scultura, ed Architettura, che grande ajuto m’ha prestato e nel cavar le misure del Sanmicheli, e ne’ disegni da me intagliati, che di mano in mano in quest’Opera farem vedere” (Pompei 1735, p. 15). Solo nelle due opere filosofiche sopra citate il Bellini seguì però tutte le fasi dell'illustrazione, dall'ideazione grafica alla traduzione su rame, come risulta dal *f[ecit]* che accompagna la firma e che sostituisce il *d[elineavit]* del trattato pompeiano. Si può ipotizzare che lo scultore si sia ispirato direttamente alla piccola tavola con il medesimo soggetto allestita dalla coppia Avesani-Zucchi per *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due* del Maffei (G. A. Tumermani, 1728), confluito poi naturalmente nella *Verona illustrata*. A fungere da ponte, pur in assenza di prove certe, potrebbe essere quel monsignor Muselli che nella prima metà del secolo finanziò moltissime iniziative editoriali, dal citato capolavoro maffeiano alla *Filosofia morale* in questione. Ad oggi l'attività di *peintre-graveur* di Gaudenzio risulta limitata a questo singolo caso, che appare dunque particolarmente interessante, rivelando una discreta dimestichezza col bulino, il cui *ductus* non si presenta tanto diverso da quello di altri incisori cimentatisi sull'argomento, come Zucchi (1728) e Filosi (1737). A latere di tali puntuali collaborazioni grafiche, è certo che la carriera del Bellini conobbe negli anni successivi un buon balzo in avanti se è vero che attorno al 1739-40 venne coinvolto nell'allestimento del colonnato dorico per il Museo Lapidario, il cui progetto – verosimilmente suggerito dal Maffei – era stato messo a punto proprio dal Pompei. Alla sorella di quest'ultimo, Francesca Pompei Trissino, Scipione annotava infatti che il lavoro era stato “appaltato a Gaudenzio, noto scultore, per ducati 64 correnti ogni arcata” (Cherubini 1975, p. 266). La conferma di una conoscenza diretta tra il marchese e il tagliapietra è comprovata in particolare da una lettera scritta dal primo al cugino Pellegrini (1739), in cui si raccomandava venissero predisposte dal citato scultore “che sta a S. Paolo” altre quattro colonne “con suo sopraornato, e con gli altri annessi” (Maffei 1955, II, p. 895); è interessante inoltre notare come la conclusione della fabbrica presso il cortile dell'Accademia nel 1745 non segni in realtà la fine dei rapporti con l'artista, al quale l'erudito si rivolse in seguito anche per altri lavori, di carattere privato (cfr. Maffei 1955, II, p. 1355).

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1820, III, p. 181; LE BLANC 1854, I.1, p. 264; FRANZONI 1975-1976, pp. 207-210; FRANZONI 1982, p. 47; MILESI 1989, p. 68; STAPS in *Allgemeines* 1994, VIII, p. 485; BÉNÉZIT ed. 1999, I, p. 61; THIEME, BECKER ed. 1999, III, p. 266; LODI 2012, p. 16; OLIVATO 2014, pp. 1018-1021.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola*, Verona, J. Vallarsi, 1735 (tavv. calc.) [GB]
- C. Wolff, *Philosophia rationalis sive Logica methodo scientifica pertractata, et ad usum scientiarum atque vitae aptata. Praemittitur discursus praeliminaris De Philosophia in genere [...] Editio tertia emendatior*, Verona, D. Ramanzini, 1735 (front.) [GB]
- L. A. Muratori, *La Filosofia morale esposta e proposta a i giovani*, Verona, A. Targa, 1735 (front.*) [GB]
- C. Wolff, *Philosophia prima sive Ontologia methodo scientifica pertractata, qua omnis cognitionis humanae principia continentur [...]. Editio tertia latina emendatior*, Ramanzini, 1736 (front.*) [GB]

GIOVANNI BENINI

(Verona, attivo nella seconda metà del XVIII, *ante* 1807)

Giovanni Benini è pittore e incisore, verosimilmente originario di Verona e qui operativo sino ai primi anni dell'Ottocento. Da una lettera del 29 giugno 1809, vergata da Carlo Antonio Carattoni e indirizzata a Orsola Rosi (vedova di Girolamo Carattoni) in merito alle vertenze sull'eredità del marito e alla 'sistemazione' dei figli presso la città scaligera si apprende come Giovanni Benini fosse ormai "morto da mesi dieci otto", dunque a cavallo tra il 1807 e il 1808 (ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760). Il carteggio ci illumina inoltre sul rapporto di fiducia che si era instaurato tra il Benini e il Carattoni, tanto che quest'ultimo gli aveva affidato, già nel '93, alcune importanti carte di pertinenza "dare/avere" da esibire al fratello Domenico Carattoni, stampatore (lettera dell'8 luglio 1809 di O. Rosi a C. A. Carattoni in *ibidem*). Pur in assenza di conferme documentarie di tipo artistico-incisorio è tuttavia naturale pensare che tale provato legame d'amicizia tra i due abbia avuto anche degli effetti professionali. E forse non è un caso che l'unica attestazione libraria del Benini sia stata congedata proprio dai torchi della bottega Carattoni.

Membro dell'Accademia di Pittura e Scultura locale dal 1778 al 1805, Giovanni si cimenta per lo più nelle riproduzioni calcografiche di dipinti altrui. Sono note ad esempio alcune acqueforti dal Veronese – come la *Cena in casa di Simone* (152 mm x 135 mm) – o da affreschi del Farinati, come la *Battaglia tra Dario e Alessandro* (91 x 454 mm), *Ester dinnanzi ad Assuero* (101 x 498 mm) e la *Vittoria degli ebrei sui familiari di Aman* (91 x 454 mm); per la riproduzione dell'*Entrata di Carlo V a Bologna* da Domenico Brusasorci invece si limitò a fornire il disegno, tradotto poi su rame da Gioacchino Filidoni (239 mm x 268 mm), attivo a Roma a fine secolo.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1820, III, p. 209; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 157; STAPS in *Allgemeines* 1994, IX, p. 71; THIEME, BECKER ed. 1999, III, p. 335

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. B. Lisca, *Composizioni liriche di fra Gio. Battista da Lisca cavaliere gerosolimitano*, Verona, eredi Carattoni, 1789 (front.)

GAETANO BERTINI

(Verona, attivo nella seconda metà del XVIII secolo)

Pressoché nulle sono le testimonianze biografiche su Gaetano Bertini, pittore e incisore attivo a Verona nella seconda metà del Settecento, forse unito da legami di parentela con il pittore don Domenico Bertini (1699-1773), mediocre allievo del Balestra, autore di dipinti di soggetto religioso (cfr. Dalla Rosa 1764-1821 [ed. 2011], p. XXII; Bernasconi 1864, p. 374; Zannandreis 1891, p. 371). Con lui infatti Gaetano collabora per certo alla realizzazione di una stampa sciolta (187 x 143 mm) ritraente *Giovanni Marinoni*, ancorabile con ogni probabilità a ridosso del 1762, anno in cui Clemente XIII provvide alla sua beatificazione. In calce al ritratto, inserito in un ovale, si leggono infatti le indicazioni dei due contributi: “*D. Dom. Bertini In. Et Pin. Ver / Del. Ver. et Inc. Caiet. Bertini*”. Circa nello stesso periodo congeda inoltre il piccolo rame frontespiziale per il modesto – eppur significativo – volumetto in quarto con i *Capitoli dell’Accademia della pittura*, ove è chiamato a tradurre il disegno del conte Alessandro Pompei. Nella riproduzione della scenetta (una lezione di nudo con modello in posizione centrale e i vari pittori disposti nei banchi semicircolari) il Bertini dà prova di discrete capacità tecniche; alterna infatti il *medium* dell’acquaforte alla pratica del bulino riuscendo a creare suggestivi effetti chiaroscurali, evidenti nella resa della luce artificiale della sala e nel campo d’ombra retrostante il palchetto della posa.

BIBLIOGRAFIA: DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 153; MARCHINI 1986, p. 534; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 253.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- *Capitoli dell’Accademia della pittura aperta dalla magnifica città di Verona l’anno CIOCCCLXVI*, Verona, M. Moroni, 1766 (front.)
- G. Pompei, *Orazione in morte di Giambettino Cignaroli ed alcune poetiche composizioni sopra lo stesso argomento*, Verona, M. Moroni, 1771 (front.*)

ANTONIO BUTAFOGO

(Verona, metà XVIII secolo, attivo a Padova tra il 1772 e post 1817)

Il profilo del Butafogo, pittore e incisore atesino, rimane ancora oggi privo di un catalogo esaustivo e incompleto da un punto di vista biografico. Influenzato dalla pittura di Giambettino Cignaroli di cui forse fu allievo (seppur di mediocre qualità), si trasferì presto a Padova dove morì in una data successiva al 1817, anno in cui viene registrato come ancora “vivente” nella *Guida* del Moschini. Di lui si conoscono solo una manciata di testi: oltre ai due affreschi citati da Zannandreis ancorabili al periodo veronese ritraenti entrambi il *Ritorno della Sacra Famiglia dall’Egitto*, si ricordano la *Madonna col Bambino e Sant’Antonio da Padova* alla scuola del Santo (1776), una

Madonna col Bambino, San Giovannino e San Giuseppe – firmata e datata 1783 – proveniente forse dalla chiesa di Santa Giuliana (ora al Minneapolis Institute of Arts), una *Madonna col Bambino e Santi* del Museo civico patavino, una *Madonna col Bambino e i Santi Paolo e Pietro* già agli Eremitani e attualmente nella chiesa veneziana di Santo Spirito, un *San Romualdo* (oggi al Monte Rua) e una pala con il *Padre Eterno e Gesù Cristo* – a coronamento della *Vergine* di Stefano dall'Arzare – nella Cattedrale di Padova. A questo esiguo corpus si aggiungono altre committenze come i soffitti delle chiese di san Simeone a Villatora (PD) – perduto – e di san Martino vescovo a Tribano (PD), la cappellina di Villa Zasio ad Abano Terme, i dipinti parietali in Palazzo Frigimelica Selvatico Estense (PD) con quadrature del Guidolini, nonché l'attribuito affresco monumentale raffigurante la *Gloria di Ercole* a Palazzo Pesaro (VE). L'attività incisoria, pressoché trascurata dalle già scarse fonti bibliografiche, venne condotta in modo sporadico e occasionale parallelamente al *cursus* pittorico. L'esordio sembra essere ancora una volta veronese: la prima attestazione in qualità di *peintre-graveur* consiste infatti nella riproduzione del busto di Tommaso Vico (dall'arca a lui dedicata sul fianco della chiesa di San Procolo) in antiporta alla seconda edizione della *Relazione dell'annuo bacchanale* (Verona, G. A. Tumermani, 1763). Una discreta dimestichezza grafica si accompagna a un *ductus* disordinato, decisamente migliorato in occasione della vignetta frontespiziale degli *Aforismi del divino Platone*, (4 voll., Padova, G. B. Conzatti, 1770-1772) in cui Antonio abbraccia addirittura la tecnica mellaniana a tratti paralleli. Nell'ultimo decennio partecipò a numerose pubblicazioni, adeguando all'eterogeneità dei contenuti un'eguale varietà di tavole e vignette. Per il tipografo lagunare Giacomo Storti arriva a incidere alcune vedute (cfr. *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche, e moderne della città di Venezia*, 1792); per i padovani Penada e Conzatti redige lastre esplicative-didascaliche di supporto a trattati scientifici (rispettivamente: *Osservazioni sulla membrana del timpano e nuove ricerche sulla elettricità animale*, 1794, e *Observationes dioptricae et anatomicae comparatae de coloribus apparentibus, visu, et oculo*, 1798). Mantiene stretti rapporti anche con la Stamperia del Seminario, con Niccolò Zanon Bettoni e con la Stamperia nuova, arrivando a lavorare anche per i fratelli Gozzi di Parma (F. Trevisan, *Illustrazione d'un antico sigillo di Padova esistente nel Museo Veliterno*, Parma, 1800). Oltre alle citate collaborazioni editoriali, Butafogo si cimentò nella delicata produzione cartografica partecipando alla realizzazione de *La Gran Carta del Padovano* (1780) assieme all'illustre geografo Giovanni Antonio Bartolomeo Rizzi Zannoni (Padova, 1736 - Napoli, 1814). Non mancarono incisioni di riproduzione, destinati a un mercato "autonomo" e in crescita; egli sembra mostrarsi a proprio agio soprattutto con l'iconografia della *Madonna col Bambino*, desunta a più riprese dai modelli di Paolo Farinati e Parmigianino.

BIBLIOGRAFIA: BRANDOLESE 1795, p. 267; MOSCHINI 1817, p. 47 e 79; ZANI 1820, V, p. 136; MOSCHINI 1826, pp. 126-127; LE BLANC 1854, I.1, p. 554; CAMPORI 1855, p. 497; ZANNANDREIS 1891, p. 525; SERVOLINI 1955, p. 138; DONZELLI 1957, pp. 35-36; COMANDUCCI 1962, I, p. 287; FLANNAGAN in *Painting in Italy in the eighteenth Century* 1970, pp. 52-53; *Dizionario enciclopedico* 1972, II, pp. 349-52; FANTELLI 1981, pp. 178-181; MILESI 1989, p. 93; CESCHI 1990, p. 642; MARTIN in *Allgemeines* 1997, XV, p. 381; BÉNÉZIT ed. 1999, III, p. 58; THIEME, BECKER ed. 1999, V, pp. 303-304; TON 2011, pp. 32-33.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo bacchanale o sia gnoccoliar di Verona. Seconda edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. signor Gio. Battista Contarini capitano e vice-podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1763 (tav. calc.)

- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo bacchanale o sia gnoccolar di Verona. Terza edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. Signor Antonio Corner capitano, e vice podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1764 (tav. calc.*)
- *Verona in chiaro scuro. Macaronèa veneziana, de ideal imaginario tra i suporti del mondo de la luna, indirizzata a un so amico in Venezia in ocasion del gnocolar, che se fa in Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1765 (tav. calc.*)

DOMENICO CAGNONI

(Verona, 1720 ca. - Milano [?], 1797)

Nato a Verona in una data non meglio precisata, Domenico Cagnoni conosce un'ascesa professionale in qualità di incisore e *peintre-graveur* soprattutto al di fuori del territorio scaligero: sarà infatti a Brescia, a Milano e a Parma che verrà sistematicamente richiesto come illustratore. I volumi da lui congedati abbracciano le tipologie più disparate, dalla letteratura alla trattatistica scientifica, dal diritto alle poesie d'occasione. La sua presenza nella città natale è attestata entro il 1759, anno in cui si trasferisce nella vicina Brescia dove inizierà una prolifica collaborazione con gli editori Giambattista Bossini e Gian Maria Rizzardi, testimoniata a partire dalle *Rime e lettere di Veronica Gambara* (Brescia, G.M. Rizzardi, 1759). Per questo testo intagliò infatti l'antiporta e ben due ritratti della letterata (oltre al frontespizio e ad alcune vignette) su invenzione di Francesco Savanni (Brescia, 1723 - 1772), apponendo accanto al proprio nome il locativo "*sculp. Brix.*". Nella città lombarda – ove lavora in via quasi esclusiva per circa un decennio – entra in contatto anche con altri tipografi come Giacomo Turlino, Pietro Pianta e Giacomo Ragnoli. Stando a una curiosa occorrenza libraria il suo debutto sarebbe addirittura da collocarsi attorno al 1739, circa un decennio prima, dunque, delle testimonianze calcografiche scaligere. In quella data congeda il doppio ritratto di Francesco III d'Este e Carlotta d'Orleans (entro un unico medaglione), per il primo volume della *Storia e ragione d'ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio, stampato a Bologna dal Pisarri (7 voll., 1739-1752). Tuttavia, la grande difficoltà di reperimento della tavola di cui tutti gli esemplari delle biblioteche inserite nel circuito OPAC sono privi (fatta eccezione, a quanto ci risulta, per la storica della Provincia di Torino) ed il toponimo "*Mediol.ni*" posto accanto alla firma complicano la ricostruzione dei suoi spostamenti, che – salvo ammettere eventuali successive interpolazioni nell'esemplare citato – risulterebbero essere alquanto precoci. Le pubblicazioni veronesi a seguire (anteriori al '59) confermano una spiccata dimestichezza col bulino e una buona autonomia compositiva, sia nelle vignette che nelle tavole fuori testo (solo nel frontespizio dei *Componimenti poetici* opera in coppia col pittore Felice Boscarati). Qui lavorò soprattutto per la Stamperia vescovile (rilevata nel '52 dal Carattoni), per Giannalberto Tumermani e per la famiglia Berno (Giuseppe e Pietro Antonio). Notevole e interessante, a tal proposito, è la *verve* narrativa dimostrata nelle otto tavole calcografiche di accompagnamento alla vita di san Luigi Gonzaga, le cui matrici, come si legge in calce, rimasero proprietà dell'editore ("Giuseppe Berno forma in Verona"). Fu in virtù di queste capacità, perfezionate poi negli anni, che Pietro Verri, trovandosi a curare e finanziare la ristampa dell'opera teologica di Adrian Kemter, *Veterum disciplina in re rustica* (Milano, G. Galeazzi, 1770), volle rivolgersi proprio al Cagnoni, oramai naturalizzato bresciano, preferendolo di gran lunga agli incisori locali. Nonostante l'interruzione del lavoro dopo il solo primo volume, le ventotto vignette (più frontespizio) licenziate in quell'occasione gli valsero

addirittura la nomina di incisore regio, con decreto ufficiale firmato dal duca di Modena Francesco III, a nome dell'imperatrice Maria Teresa (1770). Su sollecitazione di Carlo Giuseppe di Firmian, ministro plenipotenziario della Lombardia, seguì dunque il trasferimento nella capitale lombarda, ove intrecciò nuovi rapporti professionali coi tipografi Giuseppe Marelli e Giuseppe Galeazzi, guadagnandosi ben presto la stima di letterati e artisti gravitanti attorno alla Società patriottica (di cui incise anche l'emblema su disegno del poeta Giuseppe Parini). La sua fama nel frattempo aveva raggiunto altri poli editoriali: nel '67 il mantovano Giuseppe Braglia, "librajo e stampatore a San Maurizio", a lui si era rivolto per il ritratto dell'imperatrice Maria Teresa in antiporta all'*Adunanza tenuta dagli Arcadi della Colonia Virgiliana* (sodalizio riproposto l'anno seguente per l'*Apollo in Tessaglia* e la *pars prima* del *Theophili Folengi [...] Opus Macaronicum notis illustratum*); nel 1769 il suo nome è attestato a Bergamo (*Catechismo cattolico dogmatico*, Bergamo, P. Lancellotti), nel '70 a Faenza (*Dodici sacri componimenti dati alla luce dal padre fr. Romoaldo da Bagnacavallo*, Faenza, G. Archi, 1770, vol. I) e nel '74 a Roma (*Istoria civile, e naturale delle pinete ravennati* del Ginanni, Roma, G. G. Salomoni, 1774). Da Milano, nuovo suo "quartier generale", scemano le collaborazioni con gli editori bresciani mentre, per contro, viene estesa la rete di rapporti con altre botteghe più o meno limitrofe. Risulta infatti coinvolto nella redazione di illustrazioni librarie a Mantova (nel 1775 e nel 1777, per l'erede Pazzoni e il già citato Giuseppe Braglia), Lucca (nel 1776 per Giovanni Riccomini), Pavia (nel '77 con Marco Antonio Porro e Giuseppe Bianchi), di nuovo Bergamo (nel '79 e nell'84 con Vincenzo Antoine), Modena (nel 1780 per la Società Tipografica e nel 1792 per gli eredi Soliani), Venezia (per lo Zatta e l'Albrizzi, rispettivamente nel 1780 e 1782), Torino (dal '79 con i fratelli Reycend, Ignazio Soffietti e la Stamperia Reale) e, addirittura, Cagliari – città sabauda, nonché capitale del Regno di Sardegna – dove troviamo, nel frontespizio dei *Carmina* (Tipografia regia, 1780) del sassarese Francesco Carboni (1746-1817), una vignetta incisa su disegno di Pietro Visca, artista poco noto con cui continuerà a lavorare anche nel capoluogo piemontese (si veda l'antiporta *Delle poesie di Angiolo Berlendis*, 3 voll., Torino, Stamperia reale, 1784-85). Di gran lunga più costante e duraturo è invece l'informale sodalizio stretto a partire dal 1775 (anno degli *Epithalamia exoticis linguis* del Vernazza) con la Stamperia Reale di Parma, fondata da Giovan Battista Bodoni che al veronese si rivolge almeno fino al 1794, come attesta la tavola con ritratto dell'autore presente nel *Saggio di poesie del marchese Ubertino Lando di Piacenza*. Dagli stralci di corrispondenza epistolare (Campori 1866, p. 218; Sitti 1913, pp. 291-292) si evince che il noto tipografo si preoccupasse di inviargli personalmente, di volta in volta, i disegni da tradurre su rame, nel primo periodo realizzati soprattutto dall'architetto Evangelista Ferrari (Parma, 1740 - 1779). Il contatto, pur indiretto, con gli incisori Pietro Martini (Trecasali, 1738 - Parma, 1797) e Benigno Bossi (Varese, 1727 - Parma, 1792), gravitanti anch'essi nella "cerchia" bodoniana, portò il veronese a perfezionare la propria tecnica incisoria e a mescolare la solidità originale del *ductus* con una grazia più spiccatamente francese, assorbita dalla lezione del Martini, già allievo del Bervic (Parigi, 1756 - 1822).

BIBLIOGRAFIA: HEINECKEN 1789, III, p. 486; ZANI 1820, V, p. 202; LE BLANC 1854, I.1, p. 561; CAMPORI 1855, p. 497; CAMPORI 1866, p. 218, n. CCLIV (lettera del 24 maggio 1775); BERTARELLI 1909, pp. 121-126; NOVATI 1909, pp. 107-121; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 124 n. 1782, p. 149 n. 2042, p. 181 n. 2535; SITI 1913, pp. 291-292 (lettera del 1° luglio 1775); BERTARELLI 1927, p. 344; BERTARELLI 1928, pp. 22-26; ARRIGONI, BERTARELLI 1930, p. 134 n. 1214, p. 143 n. 1296, p. 149 n. 1357, p. 356 n. 3114; CORNA 1930, I, p. 160; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 78 n. 1005, p. 81 n. 1048, p. 90 n. 1166, p. 101 n. 1320, p. 104 n. 1363; LANCKORŃSKA 1950, p. 37 n. 126, p. 42 n. 215; ARRIGONI 1962, p. 704; ALBERICI in DBI 1973, 16, pp. 338-342; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 43-49;

DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 135; MILESI 1989, p. 94; MARTIN in *Allgemeines* 1997, XV, p. 510; LEVI MOMIGLIANO 1998, p. 613; BÉNÉZIT ed. 1999, III, p. 99; THIEME, BECKER ed. 1999, V, p. 357; FORMIGA 2008, pp. 110-111; CANTARUTTI, FERRARI 2013, pp. 108-9.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- P. Milanio, *Oratio in funere nobilis ac praestantissimae feminae Catharinae Camilli Rubini patricii veneti filiae ac illustrissimi et reverendissimi D.D. Joannis Bragadeni episcopi veronensis matris*, Verona, Stamperia del Seminario, 1749 (front.)
- C. Gianella, *Trattato di medicina preservativa diviso in sette parti*, Verona, Stamperia del Seminario, 1751 (antip. con ritr.)
- P. G. Bacci, *Vita di S. Filippo Neri fondatore della Congregazione dell'oratorio*, Verona, Tipografia del Seminario, 1751 (antip. con ritr.)
- *Rime e versi per le nozze di S.S. E.E. Tommaso Mocenigo Soranzo ed Elena Contarini*, Verona, Tipografia camerale (fratelli Merlo), 1752 (vign.)
- G. de' Conti, *La bella mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1753 (vign.)
- V. Cepari, *Vita di Santa Francesca Romana fondatrice delle oblate olivetane di Torre de' Specchi*, Verona, G. Berno, 1753 (antip.)
- *Quum illustrissimus et reverendissimus D. D. Joannes Bragadenus Episcopus veronensis*, Verona, A. Carattoni, 1755 (vign.*)
- *S. Luigi Gonzaga giovane angelico proposto per esemplare a' Giovani secolari a fine di mantenersi, come esso, innocenti nel Secolo con dieci considerazioni sopra la di lui Vita Secolare. Stese da un divoto del medesimo santo dedicato a sua eccellenza Vincenzo Pisani II Podestà di Verona*, Verona, P. A. Berno, 1756 (tavv. calc.)
- *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del Buon Consiglio*, Verona, D. Ramanzini, 1758 (tav. calc.)
- *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del Buon Consiglio*, Verona, M. Moroni, 1761 (tav. calc.*)
- M.L. Mettilide Malenza, *Componimenti poetici per la solenne professione della regola di S. Agostino di donna M.a Luigia Mettilide Malenza nel Ven. Monistero di S. Martino di Avesa Umiliati*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1759 e ante 1772] (front.)
- *Notizie di Sant'Onofrio eremita tratte da' migliori documenti*, Verona, stamperia Moroni, s.d. (antip.)

GIROLAMO CARATTONI

(Riva di Trento, 1749 - Roma, 1809)

Sbrogliate le intricate vicende della famiglia Carattoni (ove si presentano talvolta fuorvianti casi di omonimia), è possibile tentare di ricostruire per sommi capi il percorso di questo suo esponente settecentesco, affidandoci soprattutto alle notizie tramandate dallo Zannandreis, alle integrazioni documentarie apportate, a distanza di un secolo circa, da Stanislaw Szymanski e ad alcune informazioni aggiuntive desumibili dai carteggi conservati presso l'Archivio di Stato veronese. Registrato il 26 febbraio 1749 a Riva del Garda – come si legge nell'atto di nascita – Girolamo Alessandro Giuseppe di Agostino Carattoni potrebbe non essere figlio diretto dello stampatore atesino, quanto piuttosto di uno stretto parente con lo stesso identico nome (un cugino, per Diego Zannandreis) domiciliato nella provincia limitrofa. Il trasferimento nella città scaligera

risulterebbe comunque legato alla nota attività tipografica che dal 1764 si trova priva del suo fondatore e direttore. Agli eredi Domenico e gli ancora giovanissimi Giuseppe e Agostino (poco più che quattordicenni, secondo la ricognizione anagrafica di Franca Maria Errico) si aggiungeva infatti quale successore anche Girolamo, con al seguito il giovane fratello Francesco Antonio Giuseppe (nato nel '57 in base alle ricerche dello Szymanski); sotto la generica dicitura di "Eredi Carattoni" si nasconderebbe dunque un *team* assai eterogeneo. Tuttavia, alcune dichiarazioni e lettere custodite nel Fondo Dionisi-Piomarta sembrano smentire l'idea di una parentela allentata a favore di una reale fratellanza tra Domenico, Girolamo "et alii" (si veda ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760). Del resto, la nascita a Riva del Garda (invece che Verona) non è un fatto inconciliabile con il mestiere del padre Agostino, vista la vicinanza delle due città e la 'mobilità' cui spesso erano sottoposte determinate categorie professionali, tra cui quella di libraio e stampatore.

Le velleità del nostro si orientarono ben presto però sul fronte artistico: in riva all'Adige egli coltivò la pratica del disegno sotto l'egida di Giambattista Buratto distinguendosi per alcune prove incisive da "freelance", al di fuori cioè del circuito familiare (per i Ramanzini e per i Moroni). Al fine di progredire nella carriera pare abbia addirittura sottratto del denaro "di ragione comune" (ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, b. 1760) ovvero pertinente all'attività tipografica, generando l'astio del primogenito. Benché continui a sottoscrivere libelli assieme a Domenico fino al 1780, dal 1776 è attestato a Roma, dove entra verosimilmente in contatto con il bassanese Giovan Battista Volpato e, soprattutto, con il compaesano Domenico Cunego, intagliatore oramai affermato. Nell'Urbe il Carattoni fu principalmente incisore di traduzione e collaborò con molti protagonisti dell'epoca: si pensi a Luigi Agricola, Pompeo Batoni, Jean Baptiste François Bosio, Antonio Cavallucci, Tommaso Conca, Pietro Ermini, Francesco Majotto, Antoine François Marceau, Antonio Maron, Anton Raphael Mengs, Michele Arcangelo Migliarini, Stefano Piale, Giovanni Pirovani, Pietro Tedeschi ... senza dimenticare ovviamente le copie dai grandi del passato richieste dal mercato contemporaneo (*in primis* Raffaello e Michelangelo di cui riproduce rispettivamente la *Madonna della Seggiola*, il *Sacrificio di Noè* e *La maledizione di Cam* della Sistina). Nel nono decennio visse un periodo particolarmente prolifico dal punto di vista calcografico-editoriale: nel 1782 fu coinvolto infatti nel primo volume dell'iniziativa messa a punto da Giambattista Visconti, Prefetto delle antichità romane, e continuata dal figlio Ennio Quirino, ovvero *Il Museo Pio-Clementino* (7 voll., Roma, L. Mirri e A. Fulgoni 1782-1792). Qui ebbe modo di confrontarsi con colleghi del calibro di Marco Carloni, Teodoro Matteini e Alessio Muchetti. In quello stesso anno venne inoltre chiamato a contribuire all'apparato iconografico delle *Picturae antiquissimi Virgiliani codicis bibliothecae* (Roma, V. Monaldini, 1782) predisposto da Pietro Sante Bartoli e da un folto gruppo di assistenti (Francesco Barbazza, Ignazio Benedetti, Antonio Cappellani, Marco Carloni, Alessio Giardoni, Angelo Guiducci, Niccolò Mogalli, Antonio de' Rossi). In quest'occasione appare peraltro evidente l'adesione a uno stile classicheggiante, caldeggiato dai coevi studi winckelmanniani e confermato di lì a poco anche dalle tavole illustrative per la seconda edizione della *Storia delle arti del disegno* scritto dal medesimo Winkelmann, tradotta corretta e integrata dall'abate Carlo Fea (3 voll., Roma, Stamperia Pagliarini, 1783-1784). La presenza di Girolamo è tuttavia attestata solo nel secondo e terzo tomo, accanto a Giovan Battista Dassori e Giacomo Bossi; merita in particolare di essere citato il ritratto del grande storico e archeologo tedesco posto in antiporta al vol. III, disegnato da Antonio Maron. L'*habitat* professionale del veronese è rappresentato senz'ombra di dubbio dal brulicante circuito editoriale della capitale entro il quale sembra muoversi a proprio agio, lavorando per molteplici botteghe (i Fulgoni, i Lazzarini, i Monaldini, i Montagnani, i Pagliarini, i Puccinelli,

la Tipografia di Propaganda Fide e l'Officina Salomoniana). Nondimeno, i suoi interventi sono attestati anche in altre città della penisola, come Verona, Parma, Pisa, Lucca e Milano. Nel centro atesino pare però lasciare solo labili testimonianze del suo passaggio, limitate a modeste vignette realizzate a bulino, fatta eccezione per il bel ritratto del Morosini dell'83, eseguito a distanza (si veda il toponimo "*Romae*") per un testo degli eredi Carattoni su disegno del fratello Francesco ("*Ver.*"). Interessante è invece la collaborazione con il veronese Saverio Dalla Rosa finalizzata alla vignetta frontespiziale e al ritratto del Zaccaria Betti per l'*Elogio* a lui riferito dal compaesano Benedetto del Bene, impresso dalla Stamperia Reale di Parma (1790). Nel 1793 traduce su rame – sempre dall'Urbe – il disegno con il profilo medagliatico di Cosmo Betti abbozzato dal casertano Gaspare Mollo (autore di professione, disegnatore per passione) ne *La consumazione del secolo poema di Cosmo Betti*, uscito a Lucca per i torchi di Francesco Bonsignori. Altri due ritratti firmati – uno del poeta scaligero Ippolito Pindemonte, delineato dal Dalla Rosa, e l'altro del bolognese Lodovico Savioli – vengono pubblicati nel 1798 a Pisa, nella Nuova Tipografia. La data di morte, 7 giugno 1809, si ricava da una lettera scritta dalla vedova Orsola Rosi, la quale, tramite Dionisio Dionisi (vicario generale del vescovo di Verona), cercò di far valere i diritti dei figli Giovanni e Antonio rimasti orfani sull'eredità della famiglia paterna, spingendo perché questi si trasferissero in riva all'Adige, pur contro la volontà di Domenico. Anche in virtù di tali vicissitudini sembra dunque dover identificare nel figlio Giovanni l'autore di molte tavole congedate nel corso dell'Ottocento per la Tipografia di Commercio milanese e firmate "G. Carattoni". Nello specifico ci si riferisce alle illustrazioni della *Storia della Gran Bretagna dai primi tempi sino a' di nostri* di John Adams, tradotta da Davide Bertolotti e pubblicata tra il 1822 e il 1823, ove l'incisore Carattoni *junior* manifesta una sorta di costante stilistica per tutti gli otto volumi, pur chiamato a tradurre dipinti e disegni di diversa ideazione: Bielfeld (voll. I, IV, VIII), Sergeant Marceau (II, III, V), Smirke (V, VI), Opie (V), Stothard (VII, VIII) e Tresham (VII). La mano che li interpreta – ad acquaforte – rivela infatti un gusto ordinato e lineare, attento a una costruzione "geometrica" delle masse già ottocentesca più che a una ricerca espressivo-chiaroscurale, tipica invece del padre.

BIBLIOGRAFIA: DE ANGELIS 1810, VIII, p. 50; ZANI 1820, VI, p. 39; TICOZZI 1830, I, p. 281; NAGLER 1835, II, p. 363; DE BONI 1840, p. 188; LE BLANC 1854, I.1, p. 590; ZANNANDREIS 1891, pp. 494-495; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 151 n. 2080; MOSCHINI [1924], p. 126; CORNA 1930, I, p. 191; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 137 n. 1827; PETRUCCI 1953, p. 35; SERVOLINI 1955, p. 163; COMANDUCCI 1962, I, p. 348; *Dizionario enciclopedico* 1972, III, p. 33; LISE in DBI 1976, 19, pp. 664-665; SZYMANSKI 1980; MILESI 1989, p. 98; ERRICO 1994-1995, I, p. 192, pp. 196-197; BELLINI 1995, p. 95; SCHALLER in *Allgemeines* 1997, XVI, p. 309; BÉNÉZIT ed. 1999, III, p. 218; THIEME, BECKER ed. 1999, V, p. 569.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- Z. Betti, *Della moltiplicazione de' buoi nel territorio veronese*, Verona, Moroni, 1771 (vign.)
- *Capitoli ed Ordini per l'ufficio della Casa de' Mercanti della città di Verona relativi alla parte del Magnifico Consiglio dei XII e L.^{ta}*, Verona, D. Ramanzini, 1771 (front.)
- G. V. Zeviani, *Della moltiplicazione delle legne nel territorio veronese con l'arte di fare il carbone. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1772 (vign.)
- M. Loccatelli, *Su la corrente malattia de' gelsi. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1773 (vign.*)
- M. Loccatelli, *Dei modi di riattare le strade del veronese. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1777 (vign.*)

- G. Morosini, *Synodus dioecesis habita ab illustriss. et reverendiss. D. D. Joanne Morosini ordinis S. Benedicti congregationis cassinensis Dei et S. Sedis Apostolicae gratia episcopo veronensi comite*, Verona, eredi Carattoni, 1783 (antip. con ritr.)
- A. Dal Toso, *Della utilità delle pecore. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1789 (vign.*)

DOMENICO CUNEGO

(Verona, 1727 - Roma, 1803)

Sul *peintre-graveur* veronese Domenico Cunego si riscontrano alcune curiose incongruenze documentarie che rendono più complessa la ricostruzione biografica, soprattutto per quanto riguarda l'anno di nascita e, di conseguenza, l'età esatta alla quale morì, nel 1803. La letteratura fa difatti oscillare i natali tra il 1724-25 (Pedrocco, Kannès), il 1726 (Pallucchini, Bolaffi, Damiani, Milesi, Bellini) e il 1727 (Gori Gandellini, Basan, Brulliot, Ticozzi, Zannandreis, Le Blanc, Calabi, Brenzoni). Se da un lato il *Liber mortuorum* della parrocchia di San Lorenzo in Lucina (Roma) lo indica settantottenne nel 1803 (Archivio storico del Vicariato e *Diario ordinario di Ungheria*, 29 gennaio 1803, pp. 8-11 citati in Kannès 1985, p. 353), dall'altro però nella lapide funeraria posta nell'omonima chiesa romana si legge che "*pius vixit annos LXXII*" (Cesareo 2006, p. 127). A questo si aggiungano le ricerche d'archivio di Luciano Rognini, secondo le quali Domenico sarebbe venuto al mondo l'11 gennaio del '27, mese in cui fu anche battezzato (Archivio Storico della Curia Vescovile, *Libro dei battezzati della Parrocchia della Santissima Trinità*, in Rognini 1985, p. 187). A fronte di tali testimonianze, l'intero profilo andrebbe ridefinito, venendo a mancare il Cunego non a settantadue anni né a settantotto, bensì a settantasei.

La sua formazione dovette avvenire nella città natale, anche se ad oggi non si hanno notizie sull'identità del maestro (o dei maestri) presso cui apprese l'arte del disegno e dell'intaglio. Già il De Angelis e lo Zannandreis scartavano comunque l'ipotesi dell'alunnato nella bottega di Francesco Ferrari, sostenuta senza ulteriori precisazioni da Gori Gandellini; un pittore con questo nome infatti, originario di Fratta Polesine nel rodigino, risulterebbe morto già nel 1708 (Fioravanti Baraldi in DBI 1996, 46, pp. 560-562). Non si esclude tuttavia che Domenico avesse davvero in un primo momento appreso l'uso del pennello e dei colori, per poi abbracciare definitivamente la pratica calcografica mostrando buona dimestichezza con il bulino, l'acquaforte, la maniera punteggiata e il mezzotinto. Dopo un'iniziale produzione di stampe sciolte (da Balestra, Cavaggioni, Pecchio, ecc.), gli esordi nell'ambito dell'editoria illustrata vanno collocati al limitare del quinto decennio. Tra il '49 e il '51 infatti lo troviamo attivo per Dionigi Ramanzini il quale lo coinvolge in iniziative anche molto diverse, dal piccolo ritratto in antiporta per la biografia di suor Maria Domitilla alla vignetta degli *Elementa matheseos* del Wolff, entrambi realizzati in autonomia, come testimonia l'indicazione in calce: "*del. et sculp. Ver.*" A questi anni si ancora la collaborazione con Francesco Lorenzi, artista particolarmente prolifico per quanto riguarda l'allestimento di disegni da tradurre su rame; insieme "confezionano" l'antiporta con ritratto all'antica del Becelli in apertura alle *Rime* che ne celebrano la morte (1750). Nello stesso periodo è inoltre richiesto con frequenza dalla tipografia Carattoni; grazie ai torchi di Agostino e agli investimenti del Muselli, Cunego arriva a firmare le grandi tavole a corredo dei volumi II e III dei *Numismata antiqua* (1752), sostituendo in parte il Valesi, protagonista indiscusso del primo tomo. L'occasione era prestigiosa e impegnativa al contempo, tanto che la preparazione dei rami (desunti

da medaglie di proprietà muselliana) pare l'abbia tenuto occupato per un biennio circa, e "lo frastornò dal dipingere talmente che lasciò affatto la pittura, e si dette tutto all'intaglio" (Gori Gandellini 1771, I, p. 394). Vera o presunta che fosse la sua attività pittorica iniziale, da qui in poi dunque il veronese si dedicò unicamente alla pratica calcografica, forte anche del prestigio procuratogli dall'edizione *in folio* poc'anzi citata che funse da volano per altre commissioni di rilievo. Si pensi al rame per il *Dittico quiriniano* del Maffei (1754), di cui l'anno successivo realizzerà il ritratto (su disegno del Rotari), alle tavole inserite ne *Il roccolo ditirambo* di Valeriano Canati accademico olimpico di Vicenza (Venezia, N. Pezzana, 1754) o all'antiporta con ritratto dei *Panegirici, ed orazioni di Niccolò Maria Bona* (Venezia, G. Tevernin, 1755). Proseguono inoltre le riproduzioni di carattere antiquario per la famiglia Muselli, il cui membro Jacopo cura e finanzia, a distanza di qualche anno, le *Antiquitatis Reliquiae* (Verona, A. Carattoni, 1756) e il quarto volume dei *Numismata* (Verona, A. Carattoni, 1760): in entrambi i casi va per altro segnalata la presenza del Boscarati, artista che poco si concede all'editoria e autore dei disegni in antiporta. Il sodalizio più significativo fu però quello col citato Lorenzi, inaugurato nel '50 e proseguito sul solco di un nuovo genere letterario – il poema didascalico – scandito da graziose e leggere vignette di accompagnamento ai canti. A rappresentarne gli esiti più alti sono *Del Baco da seta* di Zaccaria Betti (Verona, A. Andreoni, 1756) e *La coltivazione del riso* di Giambattista Spolverini (Verona, A. Carattoni, 1758). L'abilità tecnica di Domenico si evince anche dall'eterogeneità dei soggetti in cui si cimenta: sembra infatti trovarsi a proprio agio tanto nelle riproduzioni di opere (ove inserisce spesso un fondo a tratti paralleli, che diventa quasi una cifra stilistica), quanto nella ritrattistica o nei leziosi motivi di carattere bucolico. La rete delle alte frequentazioni artistiche scaligere è confermata, ancora una volta, dai dati d'archivio: non è un caso che Giambettino Cignaroli e Girolamo Dal Pozzo abbiano funto da padrini rispettivamente ai figli Teresa e Giuseppe Cunego, nati nel 1754 e nel 1760 (Rognini 1985, p. 186).

Fino al 1761 egli si trova per certo ancora a Verona, come dimostra l'indicazione in calce di una stampa raffigurante gli apparati allestiti a Mantova in occasione del passaggio di Madama Elisabetta Infanta di Spagna ("*inc. in Verona*") (cfr. Arrigoni, Bertarelli 1932, p. 78). Dopo tale data – che costituisce quindi un *terminus post quem* – si sposterà infatti definitivamente a Roma. Già nell'ottobre del 1760 aveva stretto contatti – forse per tramite del conte Girolamo Dal Pozzo – con l'architetto scozzese James Adam, temporaneamente in riva all'Adige in compagnia del disegnatore e antiquario francese Charles-Louis Clérissseau, dell'abate Farsetti e di uno dei fratelli Zucchi. L'incontro fu determinante per Domenico che, rimasto vedovo nel '61, decise di tentare la fortuna fuori città seguendo i due stranieri prima a Venezia, poi a Firenze e infine a Roma, dopo un'ultima breve tappa a Siena (Kannès 1985, p. 354). Alla committenza dell'inglese vanno ascritte due tavole per le *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian* (curate dal fratello Robert) e ben quattordici per le vedute di antichità romane tratte da disegni del Clérissseau (Pola, Pozzuoli, Napoli, Benevento,); si aggiungano le riproduzioni di soggetto omerico ideate da Gavin Hamilton (Irwin 1962, pp. 97-98, figg. 2, 4-5) e le numerose tavole per la *Collection of prints engraved after the most capital paintings in England. Published by John Boydell* (2 voll., London, 1769-1772). L'incisore decise tuttavia di rimanere nella capitale – ivi contraendo nel frattempo un secondo matrimonio – anche in seguito alla partenza per l'Inghilterra dell'Adam, con cui manterrà sempre buoni rapporti professionali (si vedano, a titolo d'esempio, le otto tavole per i *Works in architecture of Robert and James Adam, Esquires*, London, 1778-1780). Nella città romana si affermò quale portavoce di moderne istanze neoclassiche e congedò svariate stampe di riproduzione (da

Michelangelo, Raffaello, Correggio, i Carracci, Reni, Domenichino, Guercino, Cagnacci, Tiziano, Polidoro da Caravaggio, Ribera, Mengs, ecc.), non rinunciando a collaborazioni librarie con le botteghe di Niccolò e Marco Pagliarini, Paolo Giunchi, Francesco Benedetto, la tipografia della Congregazione di Propaganda Fide, Giovanni Generoso Salomoni, Pietro Paolo Montagnani. Tra le opere più emblematiche del periodo rimangono comunque le ventidue tavole (su quaranta totali) assegnategli dal pittore e antiquario Hamilton, autore della *Schola Italica Picturae* (Roma, 1773), ovvero una sorta di antologia artistica dei secoli XVI e XVII. Il fatto che al veronese sia stata assegnata la realizzazione di più della metà dei testi rivela il ruolo predominante accordatogli dall'editore che a lui si rivolse anche in seguito per l'incisione di propri quadri (come la serie di soggetto omerico desunta dall'*Illiade*, tradotta tra il 1664 e il 1778). All'opera parteciparono anche altri incisori, quali Angelo Campanella (Roma, 1746 - 1811), Giuseppe Sforza Perini (Roma, 1748 - 1797), Louis François Lonsing (1732/39 - 1799), Antonio Cappellan (Venezia, 1735/40 - Roma, 1793), Camillo Tinti (Roma, 1738 - 1796) e il conterraneo – naturalizzato romano – Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735 ca. - Roma, 1803).

Dal 1785 si sposta a Berlino dove, secondo l'Heineken (che per primo riporta l'informazione), era stato chiamato a lavorare per lo stabilimento calcografico inaugurato nella propria privata abitazione da un certo Pascal, di cui non abbiamo però altre notizie. Qui rimase per almeno quattro anni, usufruendo di una pensione mensile di cinquanta zecchini (D'Arco 1857, II, p. 220) e dedicandosi soprattutto all'esecuzione di ritratti di reali o dignitari in collaborazione con il pittore scozzese Edward Francis Cunningham (1742 ca. - 1795), già noto in Italia come Francesco Calza, trasferitosi in Prussia nel medesimo 1785. Fu durante questo soggiorno che Domenico apprende e intensifica l'uso della maniera nera, tecnica che ripropone al suo rientro in Italia nel 1789 nella speranza – infine disattesa – di aggiudicarsi la commessa per le incisioni degli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te (D'Arco 1857, II, p. 220). Ristabilitosi a Roma egli continuò dunque la propria attività incisoria manifestando particolare predilezione per le stampe di carattere devozionale pur riscuotendo meno successo rispetto al primo periodo, anche in virtù di un progressivo mutamento di gusto di cui altri incisori, come il Morghen, iniziavano a farsi ormai portavoce.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, I, pp. 393-394; FÜSSLI 1779, p. 188; STRUTT 1785, I, p. 233; HUBER 1787, p. 40; HEINEKEN 1790, IV, p. 452; HUBER, ROST 1800, IV, pp. 168-173; BASAN 1809, I, p. 161; DE ANGELIS 1811, IX, pp. 74-80; BRYAN 1816, I, p. 326; BRULLIOT 1817, n. 328 (I); ZANI 1821, VII, p. 153; MALASPINA DI SANNAZARO 1824, II, pp. 380-382; TICOZZI 1830, I, p. 386; FERRARIO 1836, pp. 96-97; NAGLER 1836, III, pp. 219-220; LE BLANC 1856, I.2, pp. 75-76; D'ARCO 1857, II, p. 220; ZANNANDREIS 1891, pp. 437-441; PARSONS 1905, p. 70; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 54 nn. 818, 821, p. 57 nn. 829, 837, p. 88 n. 1272, p. 168 n. 2305, p. 186 n. 2615; MOSCHINI [1924], pp. 70, 147, 179; CALABI 1930, p. 58; CORNA 1930, I, p. 307; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 78 n. 1012, p. 181 nn. 2452-2453, p. 188 n. 2543, p. 191 n. 2586; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 119; LANCKOROŃSKA 1950, p. 32 n. 31, p. 43 n. 232; PETRUCCI 1953, p. 48; GASPERONI 1955, p. 352; IRWIN 1962, pp. 97-98; BREZZONI 1972, pp. 99-100; *Dizionario enciclopedico* 1973, IV, p. 91; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana* 1976, p. 35; SINISTRI PERINI 1978, pp. 110-111, nn. 154-155, pp. 116-117, n. 163; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 70-76; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 140-147; MARINELLI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 13; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 186; KANNÈS in DBI 1985, 31, pp. 353-359; MILESI 1989, p. 120; SEMENZATO, PERINI 1990, pp. 194, n. 63; BELLINI 1995, p. 134; PEDROCCO in TURNER 1996, VIII, p. 267; INGAMILLS 1997, pp. 4-5; BÉNÉZIT ed. 1999, IV, p. 142; THIEME, BECKER ed. 1999, VIII, pp. 195-196; LUI in *Allgemeines* 1999, XXIII, pp. 97-98; BAZZANI 2002, p. 7; CESAREO 2006, pp. 127-130;

BOREA 2009, pp. 514-516; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, pp. 246-249.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- *Breve e divoto esercizio per la novena di Santa Francesca Romana. Oblata della Congregazione di Mont'Oliveto, dell'Ordine del Patriarca S. Benedetto*, Verona e Pavia, A. Scolari, 1748
- L. Nodari, *Memorie storiche della vita della reverenda madre suor Maria Domicilla fu religiosa, e più volte Superiore nel Monistero delle Cappuccine di S. Pietro di Cologna*, Verona, D. Ramanzini, 1749 (antip. con ritr.)
- *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1750 (antip.)
- C. Wolff, *Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa. Tomus tertius*, Verona, D. Ramanzini, 1751 (vign.)
- M. Polignac, *Anti-Lucrezio ovvero di Dio e della natura libri nove. Opera postuma del cardinale Melchiorre di Polignac Di latino trasportata in verso sciolto italiano da Don Francesco-Maria Ricci romano abate benedettino-casinese. Tomo primo*, Verona, A. Carattoni, 1751 (antip. con ritr.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLI*, tomo I, Verona, [A. Carattoni], 1751 (tav. con ritr.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLII*, tomo II, Verona, [A. Carattoni], 1752 (tavv. calc.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLII*, tomo III, Verona, [A. Carattoni], 1752 (vign.)
- P. Le Brun, *Spiegazione letterale, storica, e dogmatica delle preci e delle cerimonie della messa del m.r.p. Pietro Le Brun [...] tradotta in italiano da d. Antonmaria Donado. Tomo primo*, Verona, D. Ramanzini, 1752 (antip.)
- *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo, per impetrar la grazia di morire premuniti da SS. Sacramenti*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1752] (tavv. calc.)
- S. Maffei, *Dittico Quiriniano pubblicato e considerato*, Verona, A. Andreoni, 1754 (tav. calc.)
- F. Rosa Morando, *Sonetti e Canzoni* Verona, A. Andreoni, 1755 (front.)
- M.A. Pindemonte, *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei detta nella cattedrale di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1755 (antip. con ritr.)
- G.J. Dionisi, *Apologetiche riflessioni sopra del fondamentale privilegio a' canonici di Verona concesso dal vescovo Ratoldo*, Verona, A. Andreoni, 1755 (tav. calc.)
- Gregorius Nazianzenus [trad. I. Bevilacqua], *Due orazioni di San Gregorio Nazianzeno volgarizzate*, Verona, A. Andreoni, 1755 (vign.)
- G. Muselli, *Antiquitatis Reliquiae a Marchione Jacobo Musellio collectae Tabulis incisae et brevibus explicationibus illustratae*, Verona, A. Carattoni, 1756 (front. calc., tav. con ritr.*, tavv. calc.)
- Z. Betti, *Del Baco da seta. Canti IV*, Verona, A. Andreoni, 1756 (front. e vignette calc.)
- F. Rosa Morando, *Sonetti e Canzoni* Verona, A. Andreoni, 1756 (front.*)
- G.G. Dionisi, *Memorie della Madonna del popolo che si venera nella cattedrale di Verona*, Verona, A. Carattoni, 1756 (antip., front.)
- *Rime per le nozze del Signor Luigi Di Brà con la signora marchesa Maria Sagramoso*, Verona, A. Andreoni (front., vign.)
- G. B. Raineri, *Breve ragguaglio delle virtù della marchesa D. Maria Margherita Durina Serponti [...] terza edizione diligentemente corretta*, Verona, A. Andreoni, 1757 (antip. con ritr.)

- *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del Buon Consiglio*, Verona, D. Ramanzini, 1757 (tav. calc.)
- G. B. Martini, *Lettera famigliare intorno l'inondazione di Verona. Ne' due primi giorni di Settembre 1757*, Verona, D. Ramanzini, 1757 (vign., tav. calc.)
- I. Bevilacqua, *Il viaggio di San Filippo Neri da S. Germano a Roma*, Verona, A. Andreoni, 1758 (antip.)
- *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del Buon Consiglio*, Verona, D. Ramanzini, 1758 (tav. calc.*)
- G. B. Spolverini, *La coltivazione del riso del marchese Gian Battista Spolverini al cattolico re Filippo Quinto*, Verona, A. Carattoni, 1758 (antip., front, tav con ritr., vignn.)
- P. Lombardo, *Oratio in laudem Clementis XIII ad summum pontificatum nuper evecti habita inter missarum solemnities nomine collegii S.S. Syri, et Liberæ in eorundem aede a Peregrino Lombardo presbytero veronensi*, Verona, A. Carattoni 1758 (antip. con ritr.)
- T. Ruinart [trad. I. Bevilacqua], *Versione italiana de gli Atti de' Santi martiri Fermo e Rustico come si leggono nella edizione del P. Teodorico Ruinart fatta in Verona l'anno MDCCXXXI*, [Verona, A. Andreoni, 1759] (antip. calc.)
- *Componimenti poetici per l'esaltazione al patriarcato di Venezia di Monsignor Illustrissimo, e Reverendissimo Giovanni Bragadino vescovo di Verona*, Verona, A. Andreoni, 1759 (antip. con ritratto e front.)
- G. A. Corrà, *Nicolao Antonio Justiniano episcopo veronensi cum primum ecclesiam suam ingrederetur. Gratulatio*, Verona, A. Carattoni (vign.*)
- F. Manzoni, *Per la festa di S. Filippo Neri, canzone del Padre Gianfrancesco Manzoni a nome de' fratelli dell'Oratorio*, Verona, A. Andreoni, 1759 (antip. con ritr.)
- *Novena sacra sacra per apparecchio alla Festa del gran Dottore della Chiesa Sant'Agostino vescovo d'Ippona dedicata alle molto reverende madri canonichesse lateranesi dell'inclito monistero del Santissimo Redentore in Verona*, Verona, A. Andreoni, 1759 (antip. con ritr.) [DC]
- G. A. Corrà, *Nicolao Antonio Justiniano Episcopo veronensi cum primum ecclesiam suam ingrederetur. Gratulatio*, Verona, A. Carattoni, 1759 (vign.*)
- D. Vallarsi, *Sacre antiche iscrizioni segnate a cesello sopra la cassa di piombi contenente i sacri corpi de' SS. Martiri Fermo e Rustico lette ed interpretate dall'abbate Domenico Vallarsi*, Verona, J. Vallarsi, 1759 (tav. calc.)
- Z. Betti, *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760 (front., tavv. calc.)
- G. Bevilacqua, *Il Giulio Sabino. Tragedia*, Verona, M. Moroni, 1760 (antip., front) [C]
- I. Bevilacqua, *Il viaggio di S. Filippo Neri da S. Germano a Roma. Poemetto del p. Ippolito Bevilacqua dell'oratorio*, Verona, M. Moroni, 1760 (antip.)
- G. Granelli, *Orazione del P. Giovanni Granelli della Compagnia di Gesù. Recitata nel terzo giorno del triduo solenne fattosi nel settembre dell'anno 1759 in Verona per la traslazione delle sacre Reliquie de' SS. Fermo, e Rustico dall'antichissimo sotterraneo nella superior chiesa di S. Fermo Maggiore*, Verona, Stamperia Moroni, 1760 (front.*, tav. calc., vign.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a marchione Jacobo Musellio recens acquisita aliis ab eodem iam editis addenda. Veronae anno NDCCLX*, Verona, A. Carattoni, 1760 (front., tavv. calc.)
- *Nel felicissimo passaggio di sua altezza reale Madama Isabella infanta di Spagna &c. &c. meritatissima sposa di sua altezza reale il serenissimo arciduca Giuseppe d'Austria &c. &c. &c. per la città di Mantova illuminazione del ghetto degli ebrei di detta città*, Verona, A. Carattoni, 1760 (tav. calc.)

- G. Francescati, *Theses ex philosophia morali illustriss. Ac reverendiss. D.D. Nicolao Antonio Justiniano episcopo veronensi com. et. Institutae ab Antonio Sartoretto clerico mantuano Josephi Francescati philosophiae Professoris auditore*, Verona, A. Carattoni, 1760 (front., vign.) [DC]
- *Per le faustissime nozze del nobil Signor Conte Giorgio Giusti con la nobil Signora Contessa Teodora Sarego Aligeri*, Verona, A. Carattoni, Verona, A. Carattoni, 1760 (antip.)
- *Divozione di tre sabbati ad onore di Maria Vergine detta del Buon Consiglio*, Verona, M. Moroni, 1761 (tav. calc.*)
- I. Bevilacqua, *Per le nozze della Signora Marchesa Matilde di Canossa e del Signor Conte Gio. Battista D'Arco poetiche composizioni*, Verona, [D. Ramanzini, 1761?] (front.)
- F. Giuliani, *Al signor marchese Andrea Cortesi il conte Federico Giuliani*, Verona, M. Moroni, 1762 (front.*, vign.*)
- A. Montanari, *Trattenimento metafisico intorno ai principali sistemi dell'anima delle bestie con alcune osservazioni sopra l'anima umana [...] Seconda edizione accresciuta delle confutazioni di altri sistemi, delle critiche dirette all'autore, delle di lui apologie, e lettere scientifiche intorno i principali oggetti della metafisica. E di un indice copiosissimo delle Materie*, Verona, M. Moroni, 1763 (front.*) [C]
- D. Carlini, *De Pace Constantiae Dominici Carlini disquisitio*, Verona, A. Carattoni, 1763 (vign.*)
- G. B. Spolverini, *La coltivazione del riso del marchese Gian Battista Spolverini al cattolico re Filippo Quinto. Seconda edizione*, Verona, A. Carattoni, 1763 (antip.*, front.*, tav. con ritr.*, vignn.*)
- Z. Betti, *Il Baco da seta del Signor Zaccaria Betti. Seconda edizione con Aggiunte*, Verona, M. Moroni, 1765 (front.* e vignette calc.*)
- Z. Betti, *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale nei monti veronesi*, Verona, M. Moroni, 1766 (front.*)
- P. Ballerini, *Petri Ballerini presbiteri veronensis De Vi ac Ratione primatus Romanorum Pontificum et de ipsorum infallibilitate in definiendis controversiis fidei liber singularis*, Verona, M. Moroni, 1766 (front.*) [C]
- M. Polignac, *Anti-Lucrezio ovvero di Dio e della Natura libri nove. Opera postuma del cardinale Melchiorre di Polignac di latino trasportata in verso sciolto italiano dal reverendissimo padre Don Francesco Maria Ricci romano abate benedettino-casinese Seconda edizione di molte cose accresciuta e dal traduttore migliorata e corretta, e in tre Tomi divisa. Tomo primo*, Verona, eredi Carattoni, 1767 (tav. con ritr.*)
- P. Ballerini, *De potestate ecclesiastica summorum pontificum et conciliorum generalium liber una cum vindiciis auctoritatis pontificiae contra opus Justini Febronii. Auctore Petro Ballerinio Presbytero veronensi. Accedit appendix de infallibilitate eorumdem Pontificum in definitionibus Fidei*, Verona, M. Moroni, 1768 (front.*) [C]
- A. Montanari, *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, M. Moroni, 1768 (vign.*)
- V. Bertoleno, *Oratio in funere Clementis XIII Pontificis Maximi Habita Veronae in aede Cathedrali pridie nonas martias a Vincentio Bertoleno veronensis episcopi a Secretis*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (vign.*)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus I*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (front.*)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus II*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (front.*)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus III*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (front.*)
- Z. Betti, *Memorie storiche intorno l'antico culto di Maria Vergine nella Chiesa Cattedrale di Verona*, Verona, eredi Carattoni, 1770 (vign.*)

- Z. Betti, *Pensieri tratti dalla storia naturale a difesa dell'uomo contro i dubbj della falsa filosofia con le necessarie notizie intorno ad alcuni animali citati nell'opera*, Verona, Moroni, 1772 (front.*)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus IV*, Verona, eredi Carattoni, 1772 (front.*)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus V*, Verona, eredi Carattoni, 1772 (front.*)
- G. Pindemonte, *Il Genio della Sassonia in riva all'Adige. Dramma musicale*, Verona, stamperia Moroni, 1772 (vignn.*) [C]
- V. E. Flechier, *Panegirico di S. Filippo Neri, recitato nella Chiesa de P.P. dell'Oratorio in Parigi, l'anno 1685. Da Monsignor Flechier vescovo di Nimes. Volgarizzato*, Verona, stamperia Moroni, 1774 (antip.*)
- *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco nuovamente tradotte in lingua italiana e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino. Tomo primo in cui si contengono i primi otto libri delle antichità giudaiche*, Verona, eredi Moroni, 1779 (front*) [C]
- *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco nuovamente tradotte in lingua italiana e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino. Tomo secondo in cui si contengono gli altri otto libri delle antichità giudaiche*, Verona, eredi Moroni, 1779 (front*) [C]
- *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco nuovamente tradotte in lingua italiana e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino. Tomo terzo in cui si contengono gli ultimi quattro libri delle antichità giudaiche, la vita dell'autore scritta da lui medesimo, i due libri contro Apione, e l'unico de' Maccabei, coll'indice necessario*, Verona, eredi Moroni, 1780 (front.*) [C]
- *Delle opere di Giuseppe Flavio dall'original testo greco nuovamente tradotte in lingua italiana e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino. Tomo quarto in cui si contengono i sette libri della distruzione di Gerusalemme coll'indice necessario*, Verona, eredi Moroni, 1780 (front.*) [C]
- G. B. Gazola, *Per le faustissime nozze delle Eccellenze loro il Signor Francesco Pisani e la Signora Pisana Mocenigo*, Verona, eredi Moroni, 1781 (front.*)
- I. Pindemonte, *Gibilterra salvata poema del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere gerosolimitano*, Verona, eredi Carattoni, 1782 (front.*)

CRISTOFORO DALL'ACQUA

(Venezia, 1734 - 1787)

Originario di Venezia ove nacque nel 1734 da famiglia nobile ma decaduta, Cristoforo Dall'Acqua fu incisore prolifico, versato su più fronti e specializzato soprattutto in riproduzioni architettoniche. Pressoché assenti gli appigli certi sulla formazione, spintisi forse sino a Roma al fianco di Girolamo Carattoni (Sanna, 1975-1976, pp. 8-9); indiscussi restano comunque i rapporti giovanili con la Stamperia/Calcografia Remondini, avvallati dal fitto carteggio intrattenuto tra il 1757 e il 1764 con il titolare Giovan Battista (una cinquantina di lettere conservate alla Biblioteca civica di Bassano del Grappa, cui vanno aggiunte altre otto presso la Bertoliana di Venezia) da cui si potrebbe ipotizzare un primo apprendistato nella vicina città ezzeliniana. Beninteso, nel 1753, non ancora ventenne, egli risulta già attivo per la stamperia Conzatti di Padova, alla quale fornisce una vignetta con cartiglio – dal *ductus* ancora un po' meccanico – sfruttata di lì a breve in più occasioni frontespiziali (V. Rota, *L'incendio del tempio di S. Antonio di Padova*, 1753; *Prometeo*

legato tragedia di Eschilo trasportata in versi italiani, 1754; D. Vandelli, *Epistola de sensibilitate pericranii, periostii...*, 1756). Le collaborazioni vicentine, ancorabili a partire dal 1758, dimostrano invece maggior dimestichezza tecnica e visibilità editoriale: a Cristoforo vengono assegnate infatti tavole calcografiche di più ampio respiro, ove inizia peraltro ad esibire una naturale predilezione per i soggetti d'architettura di derivazione palladiana (G. Pontini, *La cacciagione de' volatili, ossia L'arte di pigliare uccelli in ogni maniera*, Vicenza, G. Occhi, 1758; O. Bertotti Scamozzi, *Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella pubblica piazza di Vicenza la notte 12 novembre 1758*, Vicenza, C. Bressan, F. Mazzolini, 1758; id., *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura*, Vicenza, G. B. Vendramini Mosca, 1761; B. Fadinelli, *Per le nozze della nob. sig. co. Lavinia Porto e del nob. sig. co. Gio. Batt. Orazio Porto*, Vicenza, G. B. Vendramini Mosca [1761]; E. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti*, Vicenza, A. Veronese, 1762). Convenzionalmente si fa risalire alla metà del settimo decennio la frequentazione della scuola del Wagner, in concomitanza con un breve viaggio a Venezia e con la sospensione delle comunicazioni bassanesi. Nonostante molte fonti letterarie lo descrivano a tutti gli effetti come un suo allievo (Moschini [1924], p. 144), va tuttavia considerato che l'accostamento alla pratica mista acquaforte-bulino, tipica del maestro svizzero, contraddistingue la produzione del vicentino già prima di un contatto diretto tra i due. Se un'influenza senza dubbio vi fu, questa seguì dunque una traiettoria per certi versi autonoma. La buona fama del Dall'Acqua è confermata dall'alto numero delle città in cui fu operativo, anche con brevi passaggi: oltre a Rovereto (*Orazione funebre [...] in morte di Girolamo Tartarotti*, F. A. Marchesani, 1761; *Rime scelte dell'abate Girolamo Tartarotti*, F. A. Marchesani, 1761), Bolzano (*Alla sacra imperiale regia Maestà di Giuseppe secondo imperatore*, C. G. Weiss, 1765), Mantova (G. Bottani, *Descrizione storica delle pitture del regio-ducale Palazzo del Te*, G. Braglia, 1783) e Bergamo (G. B. Gallizioli, *Memorie per servire alla storia della vita di Gabriele Tadino*, F. Locatelli, 1783; N. Calepio, *Elementi d'architettura civile*, F. Locatelli, 1784) spicca soprattutto Verona, dove sicuramente ebbe modo di fermarsi nel 1767 e nel 1772-1773, come provano rispettivamente la stampa raffigurante *Marcus Rossetti venetus orat. Sac.* (firmata “*Veronae MDCCLXVII*”) e le tavole riveriane desunte dal ciclo del Boscarati, i cui contenuti massonici e le cui vicende politiche connesse alla parabola del procuratore Giorgio Pisani sono state oggetto di numerosi studi specialistici, che non mancarono di sottolinearne l'importanza documentaria (Cfr. Olivato 1977, pp. 146-152; Perini in *Il Settecento a Verona*, pp. 158-159, cat. nn. 35, 36a.-36d.). In particolare, nella prima e nella seconda matrice (*Mundi vetus, recens* e *Asylum Morale*) l'incisore vicentino dichiara di aver scolpito “*Veronae*”; diversamente dagli originali pittorici, le quattro acqueforti non incapparono in vicende giudiziarie, ma ebbero anzi una discreta circolazione negli ambienti riformisti, italiani ed esteri. Nel panorama editoriale scaligero Cristoforo lavorò per le due principali botteghe, quella dei Carattoni e dei Moroni, congedando vignette allegoriche ovvero antiporte di natura celebrativa (*La pace di Mercurio*, verosimilmente desunta dal coevo libello edito a Bolzano), ritrattistica e scenografico-architettonica (*Il Medo*), ora in maniera indipendente quale *peintre-graveur*, ora in collaborazione con altri professionisti del disegno (Anselmi, Cavaggioni, Dal Pozzo).

Oltre a intensificare le commissioni beriche (per le attività dei Turra e dei Vendramini Mosca, *in primis*) gli ultimi anni del Dall'Acqua “*senior*” furono segnati dalla frequentazione della prestigiosa e dinamica tipografia Zatta di Venezia, particolarmente attenta alle esigenze contemporanee, sia in ambito scientifico che in ambito letterario. Assieme ai colleghi Novelli, Baratti, Daniotto, Gobis e Zuliani nel 1782 prese parte all'iniziativa delle *Opere del signor abate Pietro Metastasio* (16 voll.,

1782-1784) cui seguirono puntuali interventi – significativamente a fianco degli stessi artisti – nell’ambito della librettistica teatrale, genere di grande consumo e visibilità nella capitale marciana. La sua carriera culminò infine con la monumentale impresa del *Parnaso italiano*, articolata in oltre cinquanta volumi impressi da Antonio e figli dal 1784 al 1791; non mancarono inoltre contributi calcografici all’interno delle *Opere teatrali del sig. avvocato Carlo Goldoni veneziano: con rami allusivi* (47 voll., Venezia, A. Zatta e figli, 1788-1795) e nelle rispettive *Memorie del sig. Carlo Goldoni* (3 voll., Venezia, A. Zatta e figli, 1788). Tali partecipazioni gli permisero di confrontarsi – in età matura – con pittori, intagliatori e *peintre-graveurs* molto richiesti in area lagunare (i citati Novelli, Zuliani, Daniotto, oltre ad Alessandri, Bonato, Pian, Scattaglia, ecc.) entrando al contempo nel novero degli incisori più reclamati. Una delle caratteristiche più apprezzabili di Cristoforo è la disinvoltura con dimostra di sapersi destreggiare di fronte a soggetti molto diversi tra loro, in quanto a genere o a dimensioni; se è vero che l’“*habitat*” ideale del vicentino è rappresentato da riproduzioni di prospetti, architetture, scenografie o vedute naturali (tra cui citiamo *en passant* la *Piazza reale* e le *Sei sceniche vedute* da Giuseppe Galli Bibiena nonché le tavole esplicative delle raccolte vicentine di Bertotti Scamozzi, *Il Forestiere istruito delle cose più rare di architettura* pubblicato nel 1761 da Vendramini Mosca e *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, stampate in quattro volumi dal Modena tra il ’76 e l’83) egli seppe altresì cimentarsi con discreti esiti in vignette dal sapore rococò, ritratti, immagini di santi e scene allegoriche per lo più disegnate da altri (compresi i ‘grandi’ del secolo precedente, come Pietro da Cortona e Guercino).

BIBLIOGRAFIA: BASAN 1789, I, pp. 23-24; DA SCHIO s. d. [XIX], App. II, cc. 647-667; TRISSINO s. d. [XIX] (a); TRISSINO s. d. [XIX] (b), c. I; DE ANGELIS 1809, V, pp. 8-9; ZANI 1819, I, p. 302; NAGLER 1835, I, p. 13; DE BONI 1840, p. 3; BASEGGIO 1847, p. 180; MEYER 1872, I, pp. 52-53; MARASCA 1876, s.n.p.; MOSCHINI [1924], pp. 144-145; CALABI 1930, p. 55; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 51-52; LANCKOROŃSKA 1950, pp. 31-39 nn. 2, 15-17, 21, 25, 38, 75, 83, 95, 106, 114, 121, 134b, 136, 141-145, 156, 157, pp. 41-43 nn.189, 203, 207, 210, 217, 238, 242, 245-247; BARIOLI in *Mostra dei Remondini* 1958, p. 54; SANNA 1975-1976; DILLON in *Aspetti dell’incisione veneziana* 1976, p. 36; MAGAGNATO 1976, pp. 384-390; SACCARDO 1981, pp. 298-300; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, p. 76; LODI in DBI 1985, 31, pp. 786-789; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 133-135; MILESI 1989, p. 45; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 191, n. 39; KASTEN in *Allgemeines* 1992, I, p. 263; BELLINI 1995, p. 138; BÉNÉZIT ed. 1999, IV, p. 409; THIEME, BECKER ed. 1999, I, p. 52; FUSAR BASSINI 2005-2006; MARINI in *Passion and commerce* 2007, p. 156 n. 28, p. 256 n. 74; LEUSCHNER 2011-2012, pp. 163-187; PETRONELLI in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, p. 46; BOMBARDINI 2014-2015.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- L. Pindemonti, *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate dal Signor D. Domenico Vallarsi e dimostrate puramente ideali dal Marchese Luigi Pindemonti gentiluomo veronese*, Verona, A. Carattoni, 1762 (front., vign.)
- C. Casari, *Actorum b. Joannis Marionii clerici regulari epitome auctore Christophoro Casario clerico regulari*, Verona, M. Moroni, 1763 (antip con ritr.)
- C. Monti, *Memorie della prodigiosa apparizione dell’effigie di Maria del Frassine dedicate al nobil Signor Conte Gio. Carlo d’Emilj*, Verona, A. Carattoni, 1763 (antip.)
- Z. Betti, *La pace di Mercurio cantata in Bolzano alla sovrana presenza delle sacre imperiali regie Maestà di Francesco Primo e di Maria Teresa sempre Augusti per le felicissime nozze delle LL.AA. RR. L’Arciduca d’Austria Pietro Leopoldo e la infanta di Spagna Maria Lovisa nella fiera di S. Bartolomeo dell’Anno MDCCLXV*, Verona, M. Moroni, 1765 (antip.) (#)

- F. Rosa Morando, *Il Medo tragedia di Filippo Rosa Morando accademico filarmonico*, Verona, A. Carattoni, 1765 (antip.)
- Z. Betti, *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale nei monti veronesi*, Verona, M. Moroni, 1766 (tavv. calc.)
- G. Francescati, *Principia religionis naturalis et revelatae a novatorum erroribus vindicata auctore Josepho Francescati Tomus I*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (vign.*)
- S. Maffei, *La Verona illustrata ridotta in compendio principalmente per uso de' forestieri con varie aggiunte*, Verona, eredi Moroni, 1771 (tavv. calc.)
- A. Lugiatì, *Dissertazioni due dell'abate Andrea Lugiatì veronese*, Verona, eredi Carattoni, 1775 (front.*)
- G. Pompei, *Nuove canzoni pastorali ed altre rime diverse*, Verona, eredi Moroni, 1779 (antip. con ritr.)
- F. di Sales, *La filotea o sia l'Introduzione alla vita divota di san Francesco di Sales nuovamente tradotta da un veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1782 (antip. con ritr.)
- G. A. Zeviani, *Due opuscoli del Dottor Gio. Agostino Zeviani il primo intitolato Metastasio Maestro l'altro del canto ed ornamento Poetico Lirico Italiano con l'indicazione delle più eccellenti bellezze del Petrarca unitevi tutte le sue rime ed anco il rimario co' versi intieri alle sue lettere*, Verona, eredi Moroni, 1787 (antip.)

GIUSEPPE DALL'ACQUA

(Venezia, 1760 - Milano, 1829)

Figlio e allievo di Cristoforo Dall'Acqua, Giuseppe ne abbracciò la tecnica e la professione, percorrendo un simile *iter* formativo, tanto da essere con lui spesso confuso (su basi talvolta immotivate). Egli mosse i primi passi gravitando attorno alla Calcografia remondiniana ove si cimentò nella redditizia produzione di stampe popolari, alternando soggetti votivo-devozionali, scene mitologiche, quadretti di genere, piccole vedute, capricci e paesaggi pastorali. Nel *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli* (Bassano, Remondini, 1817) vengono citati numerosi suoi lavori: si tratta per lo più di traduzioni di invenzioni altrui (tra cui, ad esempio, Angelica Kauffmann, Jean Baptiste Pillement, David Teniers, Joseph Vernet ...) (cfr. *Catalogo delle stampe incise* 1817, pp. 6-9, 11-12, 14-15, 30-32, 40-41). Sul solco di alcune collaborazioni editoriali già inanellate dal padre, dalla fine del secolo anche il più giovane Giuseppe partecipò alla redazione di illustrazioni librarie: a Venezia lavorò per gli Zatta (si veda il *Pastor Fido* all'interno del *Parnaso*, 1788) a Vicenza per i Rossi (*All'ottimo [...] Michele Pavanello*, 1790), a Verona per i Merlo, i Carattoni e la neonata tipografia del conte Giuliani. Fu forse in virtù di tali esordi incisori e anche grazie all'illustre fama del genitore che Giuseppe poté rivestire nel 1791, a poco più di trent'anni, la carica di bidello dell'Accademia Olimpica, succedendo a Ottavio Bertotti Scamozzi (Olivato 1975, p. 83). Tale titolo gli procurò peraltro non pochi problemi se è vero che qualche tempo dopo – come riferiva già il Da Schio – fu accusato di aver sottratto danaro dalla cassa comune e per questo costretto ad espatriare, trovando definitivo rifugio nel 1810 presso il libraio Francesco Sonzogno di Milano, città in cui morì nel 1829 (Lodi in DBI 1985, 31, p. 790). Prima di quella data il nostro ebbe tuttavia modo di soggiornare per svariati mesi nella città scaligera, come depongono in maniera inconfutabile due missive del 1796 dirette all'architetto Ottone Calderari conservate presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (Epistolario

Calderari, b. E 104, G.1.1.1 (2), già in Olivato 2012, pp. 352-361). A fronte di alcune pressioni da parte del conterraneo per un veloce rientro in terra berica (connesse all'allestimento della propria opera, a cui Dall'Acqua collaborava, destinata ad uscire solo più tardi, fra il 1808 e il 1815; cfr. Beltramini in *I disegni di Ottone Calderari* 1999, pp. 36-37), l'incisore si giustificava esponendo l'impellenza di una committenza scaligera, ovvero un ritratto (non pittorico, come riteneva il Saccardo, bensì incisorio) del conte Carli, da posizionarsi in antiporta all'*Istoria* da lui redatta in sette volumi (B. Giuliani, 1796); nella firma in calce Giuseppe aggiunge infatti il toponimo "Veronae". Del resto, è evidente che la prolungata permanenza in riva all'Adige permise al vicentino di stringere altri proficui rapporti professionali con la medesima stamperia di San Paolo, culminati in quello stesso anno nell'*Ittiolitologia [...] del Museo Bozziano* stilata da Giovanni Serafino Volta. L'iniziativa, colossale e fallimentare per le finanze del Giuliani, fu stampata tra il 1796 e il 1809 e garantì un dignitoso stipendio all'intagliatore, com'è attestato dal carteggio conservato presso la Civica Biblioteca di Verona, tra le carte di pertinenza Giuliani (BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 64). Non si manchi tuttavia di notare che molto probabilmente egli ebbe modo di cimentarsi con i fossili di Bolca già in concomitanza con la pubblicazione moroniana del *Compendio della Verona illustrata* (2 voll., 1795) al cui interno si trovano peraltro, in riuso, molti dei rami di contenuto architettonico già congedati da Cristoforo per la prima edizione del '71 (*La Verona illustrata ridotta in compendio*, M. Moroni, 1771). Giuseppe morì suicida a Milano nel 1829.

BIBLIOGRAFIA: DE ANGELIS 1809, V, pp. 10-11; *Catalogo delle stampe incise* 1817, pp. 6-9, 11-12, 14-15, 30-32, 40-41; ZANI 1819, I, p. 302; MAGRINI 1845, pp. 41-44; BASEGGIO 1847, p. 207; DA SCHIO s. d. [XIX] App. II, cc. 668-674; MEYER 1872, I, p. 53; TRISSINO s. d. [XIX] (b), c. II r; CALABI 1930, pp. 55-56; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, pp. 98-99 n. 1277, pp. 143-144 n. 1923; LIVAN 1942, p. 65; LANCKOROŃSKA 1950, p. 43 n. 247; SANNA 1975-1976, p. 17; SACCARDO 1981, pp. 298-300; LODI in DBI 1985, 31, pp. 789-790; MILESI 1989, p. 45; KASTEN in *Allgemeines* 1992, I, pp. 263-264; BÉNÉZIT ed. 1999, IV, p. 200; THIEME, BECKER 1999, I, p. 53; MEDICI 2010-2011; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 255; OLIVATO 2012, pp. 352-361; GEMMA BRENZONI 2013, p. 37.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G.G. Dionisi, *Serie di aneddoti. Numero I*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1785 (antip. con ritr.)
- G.G. Dionisi, *Serie di aneddoti. Numero II*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786 (antip., tav. calc.)
- G.G. Dionisi, *Serie di aneddoti. Numero V*, Verona, eredi Carattoni, 1790 (antip.)
- Z. Bongiovanni, *Illustrazione delle terme di Caldiero nel distretto veronese dei signori Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri medici fisici. Coronata dalla pubblica Accademia d'Agricoltura Commercio ed Arti di Verona*, Verona, B. Giuliani, 1795 (antip.)
- G. B. Gazola, *Discorso in morte del Signor Conte Marco Marioni letto nell'Accademia Filarmonica di Verona il giorno XVII settembre M DCC XCV*, Verona, B. Giuliani, 1796 (front. con ritr., vign.)
- A. Carli, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche. Tomo primo*, Verona, B. Giuliani, 1796 (antip. con ritr.)
- S. Volta, *Ittiolitologia veronese del Museo Bozziano ora annesso a quello del Conte Giovan Battista Gazola e di altri gabinetti di fossili veronesi con la versione latina*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809] (tavv. calc.)

ALESSANDRO DALLA VIA

(Verona, attivo a Venezia tra il 1686 e ante 1738)

Veronese di origine, Alessandro Dalla Via conobbe un certo successo come incisore e *peintre-graveur* in seguito al definitivo trasferimento in laguna, ancorabile con ogni probabilità al nono decennio del XVII secolo, epoca in cui inizia a frequentare la cerchia coronelliana. Il brulicante ambiente editoriale veneziano gli diede modo di partecipare a varie imprese tipografiche, lavorando in qualità di illustratore per molti stampatori: Albrizzi, Ciera, Coleti, Hertz, Lovisa, Malachini, Nicolini, Pavino, Poletti, Recurti, Rossetti, Valvasense, Zane e Zuccato. Attestato tra il 1686 (G.M. Alberti, *Giochi festivi e militari*, Venezia, A. Poletti) e il 1738 (anno in cui il Temanza nello *Zibaldon* lo dichiara "Defonto"), egli esordì entro il circuito dell'Accademia degli Argonauti, divenendo nel 1719 co-fondatore della "Bottega de' Scultori e Stampatori in Rame di Venezia", assieme a Giuseppe Baroni, Giovanni Antonio Bosio, Francesco e Andrea Zucchi, col preciso obiettivo di rilanciare e tutelare l'industria calcografica locale. La sua esperienza artistica fu segnata dalla frequentazione di alcuni protagonisti del panorama pittorico, come Pietro Liberi (di cui forse fu allievo), l'abate cosmografo Vincenzo Maria Coronelli – presso il cui laboratorio operò in pianta stabile –, Antonio Balestra, Antonio Zanchi, Niccolò Cassana, Giambattista Piazzetta e Giambattista Tiepolo, le cui invenzioni si trovò spesso a trasporre su rame. Fu abile ritrattista, cartografo, vedutista e attento riproduzionista (dagli "storici" Veronese, Pietro da Cortona, Gregorio Lazzarin fino ai contemporanei testé menzionati). Non mancano ovviamente collaborazioni con altri maestri del bulino, dal poco noto Agostino Dalla Via – forse il fratello –, ai già avviati Antonio Montauti, suor Isabella Piccini, Andrea Zucchi e Giovanni Antonio Faldoni; di frequente si firma con una formula latineggiante che mette volutamente in evidenza la sua provenienza scaligera: "*Alexander a Via Veronensis*". Nessuna traccia documentaria ci permette, ad oggi, di chiarire in maniera certa i rapporti parentali con il citato Agostino, il pressoché sconosciuto Raimondo e il più tardo Giuseppe Maria Dalla Via, attivo quest'ultimo principalmente a Venezia (si vedano le tavole a corredo de *l'Orazione panegirica presentata a sua eccellenza il signor Francesco Soranzo*, Venezia, G. Albrizzi, 1715; *Monumenta selecta conventus Sancti Dominici venetiarum*, Venezia, S. Tramontino, 1729; *Raccolta di composizioni poetiche nella partenza dell'illustrissimo [...] sig. Alvise Mocenigo II*, Vicenza, s.n.t., 1740; a queste s'aggiunga la stampa sciolta non datata col ritratto del cavalier Luigi Pisani, visionato presso la Biblioteca Civica di Padova). Gran parte delle tavole intagliate da Alessandro risulta legata alla committenza coronelliana, che contribuì ad amplificarne la notorietà; tra esse spiccano l'antiporta dell'*Isolario* su disegno del Lamberti, (Venezia, a spese del Coronelli, 1696) e le illustrazioni per il *Teatro delle città e porti principali dell'Europa* (3 voll., Venezia, V. Coronelli, 1697). Grande risonanza dovette avere altresì la partecipazione all'impresa del Lovisa, *Il Gran Teatro delle pitture e delle prospettive di Venezia* (2 voll., Venezia, 1720,) limitatamente alla solo primo tomo "nel quale si contengono le principali pitture pubbliche". Nondimeno, seppe guadagnarsi anche incarichi esterni, a Brescia (per P. Turlino), Fano (B. Vigolini), Ferrara (B. Pomatelli), Milano (M.A.P. Malatesta), Padova (G. Manfrè, tipografia Pasquati e G. Comino) e Verona. Ad oggi la sua attività incisoria per la città natale è circoscritta a un solo episodio cui i torchi di Francesco Rossi dettero voce: si tratta di un testo finanziato dal Collegio delle Quarant'Ore, con finalità, per così dire, di propaganda istituzionale. L'organizzazione editoriale fu curata da Francesco Filippi e Guglielmo Gielmino, ai

quali andrebbe attribuita anche l'ideazione iconografica disegnata da Pietro Ronchi, pittore di una certa stima nonostante il biografico nebuloso.

BIBLIOGRAFIA: TEMANZA 1738 [1763], c. I v [p. 3]; GORI GANDELLINI 1771, III, p. 364; BASAN 1809, II, p. 528; ZANI 1824, XIX, p. 156; DE BONI 1840, p. 1074; NAGLER 1850, XX, p. 195; ZANNANDREIS 1891, p. 373; LE BLANC 1889, 2.IV, p. 115; BOFFITTO 1922, pp. 125; MOSCHINI [1924], p. 65; CALABI 1931, p. 10; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 27; GALLO 1941, p. 157; ALMAGIÀ in *Vincenzo Coronelli cosmografo* 1950, p. 24; LANCKOROŃSKA 1950, p. 36 n. 97; TRENTIN in *Vincenzo Coronelli cosmografo* 1950, pp. 66-68 nn. 1-2, 6, 9, 15, 17, 20; *Dizionario enciclopedico* 1976, X, p. 23; MARINELLI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 85; ABRAMI CALCAGNI in DBI 1986, 32, pp. 56-57; MILESI 1989, p. 916; BELLINI 1995, p. 138; THIEME, BECKER ed. 1999, XXXIV, p. 318; ZAMPERINI 2007, pp. 103-114; CRAIEVICH in *Le Muse tra i libri* 2009, p. 228; DELORENZI 2009, p. 68; COCCHIARA 2010, pp. 146-150 e 174-175.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- Collegio della SS. Orazione delle quarant'ore, *Compendiosa istruzione dell'origine, fondazione, e progressi del ven. collegio della Santiss. Orazione delle quarant'ore; nella Chiesa Corpus Domini già S. Luca di Verona. Consacrata alla maestà augustissima del santissimo sacramento*, Verona, F. Rossi, 1695 (antip.)

GIOVANNI ANTONIO FALDONI

(Asolo, 1689 - Roma o Venezia, 1770 ca.)

Fatta eccezione per gli atti di nascita e di battesimo (Comacchio 1976, p. 9), molto scarse sono le informazioni biografiche sul Faldoni prima del suo trasferimento a Venezia, avvenuto verosimilmente a inizio Settecento. È probabile tuttavia che la sua formazione sia iniziata sotto l'egida del padre Girolamo (modesto pittore) e a fianco del fratello Francesco di due anni più grande, anch'egli incisore nonostante le poche testimonianze grafiche rimasteci (tra cui un'acquaforte firmata con la *Flagellazione di Cristo*, tratta da Jacopo Negretti) lungo una carriera sostanzialmente priva di riconoscimenti. Nel 1706 Giovanni Antonio partecipa alla redazione del *Missale romanum ex decreto [...] Concilii tridentini* curata dal tipografo Andrea Poletti, che si avvale per l'occasione anche dei contributi di suor Isabella Piccini, già nota nel settore; a quest'ultima spetta infatti la rappresentazione della *Natività* mentre al giovane trevigiano gli episodi dell'*Annunciazione* e della *Resurrezione*. La tecnica a fitti tratti incrociati sono molto vicini a quelli del citato fratello Francesco, non distinguendosi ancora per il "taglio unico" alla Mellan, destinato a diventare la cifra stilistica del nostro. Tali esordi aprono a successive collaborazioni con altri editori tramite i quali verrà presto in contatto con personalità artistiche di rilievo, sia in ambito pittorico sia per quanto riguarda l'illustrazione libraria *stricto sensu*. Nel 1707 redige, da solo, il ritratto di san Juan de la Cruz di cui il Poletti stampa le *Opere spirituali* (più volte impresse negli anni a venire) e aderisce all'iniziativa del Lovisa, *Il Gran Teatro di Venezia (post-1715)*, assieme a Filippo Vasconi, Andrea e Carlo Zucchi, incaricati a trasporre su rame le invenzioni di Luca Carlevarij e Giuseppe Valeriani. Peraltro, una certa dimestichezza con paesaggi e vedute gli era forse stata trasmessa da quell'Antonio Luciani presso cui fu allievo nella città lagunare.

Il terzo decennio del secolo rappresenta un periodo piuttosto florido; non solo egli continua a lavorare per il Poletti in pubblicazioni di ambito essenzialmente liturgico (si veda ad esempio la

tavola calcografica dell'*Officium hebdomadae sanctae* del 1720), ma comincia altresì a distinguersi quale incisore di traduzione, innovativo grazie all'inconfondibile tecnica a tagli paralleli, appresa a Parigi – in un “viaggio studio” non ancora ben databile – sulle stampe di Claude Mellan. Tra il 1724 e il 1726 intaglia quindici rami tratti da disegni del Parmigianino di proprietà di Antonio Maria Zanetti il Vecchio, che funge anche da committente; alla stessa impresa partecipano Andrea Zucchi e Carlo Orsolini (oltre allo stesso Zanetti, autore di ben due stampe). Al contempo partecipa all'illustrazione della partitura in otto volumi, *Estro poetico-armonico [...]. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di Benedetto Marcello* (Venezia, D. Lovisa, 1724-26) traducendo, con lo Zucchi, le idee compositive di Giuseppe Camerata (Venezia, 1676 - 1762) e Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 - Venezia, 1734). Subito dopo, a partire dal '26, inizia ad occuparsi della maggior parte delle tavole a corredo *Delle antiche statue greche e romane che nell'antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano* (2 voll., Venezia, G. B. Albrizzi, 1740-43), edizione di lusso garantita da un team di artisti dal calibro di Giuseppe Camerata, Giovanni Cattini, Samaritana Cironi, Bartolomeo Crivellari, Carlo Gregori, Carlo Orsolini, Joseph Wagner, Giuseppe Patrini, Giovan Battista Piazzetta, Marco Alvise Pitteri e Felicita Sartori. Assieme al collega Orsolini sfrutta inoltre l'occasione di riprodurre la ricca collezione d'antichità di Francesco Trevisan, allora esposta nel palazzo veneziano di San Simeone, prima che il proprietario, divenuto vescovo di Verona, la portasse con sé nella città scaligera per ornarne la sede episcopale (Maffei 1732, III, p. 252). Il *Musaeum Francisci Trevisani* rappresenta dunque un ottimo trampolino di lancio per i due incisori e *peintre-graveurs*, chiamati talvolta a tradurre i disegni di un giovane e talentuoso ‘esordiente’ atesino: Pietro Antonio Rotari. Fu forse proprio tramite la conoscenza di quest'ultimo o – ipotesi più probabile – in seguito all'appoggio del nuovo vescovo (di cui peraltro aveva appena congedato il ritratto) che il Faldoni conosce una breve tappa professionale scaligera, rappresentata dall'antiporta del *Liber juris civilis* del Campagnola (Verona, P. A. Berno, 1728), realizzata su disegno di Ludovico Perini.

Dopo una pausa forzata, legata all'episodio dell'incarcerazione in seguito alla rissa contro il pittore Bartolomeo Nazari (Clusone, 1699 - Milano, 1758) nel dicembre del '31, viene riammesso in libertà nel settembre del '33 con una sentenza ufficiale di assoluzione ottenuta grazie all'appoggio di alcuni patrizi veneziani (Gallo 1941, p. 169). Seguono alcuni interventi degni di nota, come l'antiporta della *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia [...] o sia Rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini* (Venezia, P. Bassaglia, 1733) dal Melzi attribuito ad Antonio Maria Zanetti (*Dizionario di opere anonime e pseudonime* 1848, I, p. 287), il ritratto di Andrea da Lezze, dedicatario dell'*Istoria delle piante che nascono ne' lidi intorno a Venezia* del Zannichelli (Venezia, A. Bortoli, 1735), quello del Ricci in apertura all'*Opus Sebastiani Ricci Bellunensis* (Venezia, G. B. Pasquali, 1743) e di tre padri gesuiti (Ignazio Visconti, Alvise Centurioni e Lorenzo Ricci) a *pendant* delle relative biografie nelle *Imagines praepositorum generalium Societatis Jesu* (Roma, V. Monaldini, 1748). Le sue ultime produzioni si collocano nel centro Italia, principalmente nell'Urbe, dove lavora per svariate tipografie (Stamperia camerale, A. Casaletti, G. Salomoni, G. Zempel, fratelli De Rossi) soprattutto in qualità di ritrattista e incisore di antichità, ambiti nei quali aveva guadagnato ottima fama. Non mancano segnalazioni anche a Bologna e Firenze, centri di passaggio nel viaggio verso Roma; nel *Compendio della vita [...] del b. Niccolò Albergati* (Bologna, stamperia san Tommaso d'Aquino, 1745) l'effigie del soggetto è infatti sottoscritta dal monogramma AF. Nel capoluogo toscano partecipa invece alle illustrazioni delle *Pitture del salone imperiale del palazzo di Firenze* (Firenze, G. Allegrini, 1751).

Nel sesto decennio si rarefanno le collaborazioni per l'editoria, limitate solo a qualche vignetta frontespiziale di testi stampati a Roma. Bandito ufficialmente dalla Repubblica in seguito a ripetuti episodi di violenza (anche nei confronti del più giovane allievo Pitteri che aveva 'osato' ritoccare alcune sue lastre per la raccolta zanettiana *Delle antiche statue greche e romane*), dal 1765 si ritirerà nella capitale, dove morirà un lustro più tardi. La peculiarità di questo artigiano del bulino, poco avvezzo all'acquaforte, sta nell'aver perfezionato la tecnica mellaniana dei tagli paralleli, accompagnandola a un vigoroso senso del chiaroscuro modulato dalla profondità dei solchi sulla lastra (entrambi insegnamenti assorbiti e affinati dal menzionato Pitteri), declinandoli soprattutto nell'ambito della ritrattistica aulica e della riproduzione antiquariale.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, II, pp. 7-8, p. 353; FÜSSLI 1779, p. 216; STRUTT 1785, I, p. 286; FEDERICI 1803, II, pp. 130-131; BASAN 1809, I, p. 208; DE ANGELIS 1811, IX, pp. 283-285; BRYAN 1816, I, pp. 394-395; BRULLIOT 1817, n. 55 (I); ZANI 1821, VIII, p. 184; MALASPINA DI SANNAZARO 1824, II, pp. 372-373; TICOZZI 1831, II, p. 43; NAGLER 1837, IV, p. 236; DE BONI 1840, p. 342; LE BLANC 1856, I.2, pp. 217; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 54 n. 819, p. 70 n. 1056, p. 123 n. 1753, p. 175 n. 2440; MOSCHINI [1924], pp. 88-89; CORNA 1930, I, p. 361 (indicato Giovanni Battista Faldoni); PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 28; GALLO 1941, p. 169; LIVAN 1942, p. 39 e 81; LANCKORŃSKA 1950, p. 39 n. 151, p. 45 n. 274; PETRUCCI 1953, p. 57; *Dizionario enciclopedico* 1973, IV, p. 292; COMACCHIO 1976; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 40; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 76-79; SUCCI in *Da Carlevarij a Tiepolo* 1983, pp. 161-165; MILESI 1989, p. 144; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 187, n. 6.; SACCONI in DBI 1994, 44, pp. 414-416; BELLINI 1995, p. 196; SUCCI in TURNER 1996, X, pp. 769-770; BÉNÉZIT ed. 1999, V, p. 277; THIEME, BECKER ed. 1999, XI, p. 227; MARTIN in *Allgemeines* 2003, XXXV, p. 376; DELORENZI 2009, pp. 77-78; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 236 n. 80; PETRONELLI in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, pp. 46-47.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- B. Campagnola, *Liber juris civilis Urbis Veronae*, Verona, P. A. Berno, 1728 (antip.)
- F. Bianchini, *Enarratio pseudo-Athanasiana in symbolum ante hac inedita. Et Vigili Tapsitani de trinitate ad Theophilum liber VI. Nunc primum genuinus, atque assumptis carens prolatus ex vetustissimo codice amplissimi Capituli Veronensis, opera et studio Josephi Blanchini canonici bibliothecarii. Accedit Symbolum Nicænum, cum Symmachi Papæ Vita ex vetustissimis membranis nunc integre in lucem emissa*, Verona, P. A. Berno, 1732 (antip.*)

GIUSEPPE FILOSI

(attivo tra il 1727 e il 1764 circa)

Poco si sa sulla vita di questo incisore, attivo soprattutto a Venezia tra il quarto e il settimo decennio del secolo. I suoi esordi vengono spesso fatti coincidere con l'allestimento *ex novo* delle tavole – e relative cornici allegoriche – anteposte ai canti dell'*Orlando furioso* nella sontuosa edizione *in folio* stampata dall'Orlandini (Venezia, S. Orlandini, 1730). In quello stesso anno congeda il frontespizio con marca tipografica degli *Eustathii diaconi [...]* *Commentarii in Homeri Iliadem* (3 voll., Firenze, B. Paperini, 1730-1735), traducendo il disegno di Luigi Crespi. Va precisato tuttavia che già tre anni prima aveva eseguito un ritratto in ovale di Eugenio Francesco di Savoia da inserire nella *Dottrina dello stoico filosofo Epitteto* (Pistoia, Biagioni e Franchi, 1727) di cui il duca era dedicatario. In quell'occasione doveva trovarsi già in laguna, dal momento che

aggiunge alla firma: “*fecit Ven.*”. Alla luce di ciò è necessario quindi anticipare l’attestazione dei suoi esordi di un circa triennio. Nel 1729 partecipa alla realizzazione di una vignetta per le *Constitutiones* del Collegio dei filosofi e medici di Siena (Siena, Stamperia Bonetti, 1729) e all’illustrazione *Delle lodi dell’eminent.mo e rev.mo [...] Carlo Agostino Fabroni* (Firenze, B. Paperini, 1729); non si esclude che anche la stampa a bulino (172x126 mm) raffigurante *Beata Giana de Macigni* (s.l., s.d.) possa ricondursi a una committenza toscana, piuttosto che veneta. Il Filosi infatti, fino almeno al 1744 (termine dato dalle *Vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana* disegnate da Giuseppe Zocchi, edito a Firenze da G. Allegrini), sembrerebbe lavorare su due distinti binari editoriali, quello fiorentino e quello veneziano.

Malgrado secondo Moschini intagliasse “grossolanamente a bulino piccole immagini” ([1924], p. 161), sotto il segno della Serenissima il *peintre-graveur* riuscirà a raggiungere discreta notorietà, grazie anche all’assidua collaborazione con stampatori di primo piano come, ad esempio, Bartolomeo Javarina e Giovan Battista Albrizzi. Questi ultimi lo coinvolsero infatti in vere e proprie imprese enciclopediche: si pensi, rispettivamente, ai tredici volumi del *Thesaurus Graecarum antiquitatum* del Gronow (1732-1737) e ai ventisei de *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale* del Salmon (1731-1766). Vanno annoverati nel suo *curriculum* anche l’articolata antiporta del primo volume dell’*Historia reipublicæ et imperii Romanorum* del Nieupoort (2 voll., Venezia, G. Bettinelli, 1732) ovvero le partecipazioni agli *Acta sanctorum* (42 voll., Venezia, S. Coleti, G. Albrizzi, 1734-1770), all’*apparatus primus* dei *Sacrosancta concilia* del Labbe (23 voll., Venezia, G. B. Albrizzi, S. Coleti, 1728-1733) e all’*Eneide* commentata da Annibale Caro (Venezia, S. Orlandini, 1734). Tra le collaborazioni più rilevanti ricordiamo la *Biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli* di cui realizza il ritratto (4 voll., Venezia, G. Albrizzi, 1734-1747) che vanta peraltro tra i dedicatari delle “scanzie” anche quell’Enrico Noris veronese (Verona, 1631 - Roma, 1704), verosimilmente già noto all’incisore grazie ai tipi del Tumermani. E ancora, *La secchia rapita* del Tassoni (Venezia, G. Bettinelli, 1739) per la quale traduce i modelli del Menescardi, il *Forestiere illuminato intorno le cose più rare [...] della città di Venezia* (Venezia, G. Albrizzi, 1740), ove firma qualche tavola assieme alla – dominante – mano dello Zucchi e, infine, la *Storia del popolo di Dio* del Berruyer (7 voll., Venezia, G. Recurti, 1741) corredata da eleganti vignette in inchiostro rosso. Lo si trova infine operativo anche a Milano, per il terzo volume delle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* del Muratori (6 voll., Milano, Stamperia della Società Palatina, 1738-1742) e a Roma, per il terzo volume dei *Saggi di dissertazioni accademiche* (Stamperia Pagliarini, 1741). Numerosi e longevi furono i rapporti con disegnatori e incisori, di cui si fornisce qui un sintetico elenco: Giambettino Cignaroli, Giovanni Antonio Fortuni, Vincenzo Franceschini, Giuliano Giampiccoli, Piero Gradizi, Carlo Gregori, Antonio Lenetti, Michele Marieschi, Gasparo Massi, Giuseppe Mescardi, Pietro Monaco, Carlo Orsolini, Fortunato Pasquetti, Pietro Antonio Perotti, Giovanni Petroschi, Giovan Battista Piazzetta, Rocco Pozzi, Giovanni Antonio Pucci, Giovanni Battista Sintes, Giuseppe Wagner, Francesco Zucchi e Francesco Zugno. Come si può facilmente intuire, l’ampia cerchia di conoscenze (venete, toscane, romane) è in primo luogo dovuta al vasto raggio d’azione del nostro, non solo da un punto di vista topografico, ma anche tipologico. Egli seppe infatti cimentarsi nei ritratti monumentali, nelle riproduzioni di vestigia antiche, nelle vedute urbane, nelle piccole vignette riempitive e nella cartografia. Beninteso, lavorò anche in qualità di incisore “*freelance*”, come dimostrano le istanze da lui sottoscritte rispettivamente nel ’52 e nel ’60 per l’uscita delle “50 eroiche virtù delle Dame veneziane in magnifiche rappresentanze” (Livan 1942, pp. 4 e 54); a questo s’aggiungano le trenta incisioni con

episodi della vita di san Vincenzo Ferrer e di san Giuseppe da Copertino (beatificato nel 1753), stampate probabilmente a sue spese nel 1764 – importante termine ultimo per circoscrivere la sua attività – e “da dispensarsi à Divoti per mezzo di onesto prezzo” (Livan 1942, p. 110). Dall’“osservatorio” lagunare egli ebbe modo in più occasioni di partecipare a pubblicazioni terrafermane, a Padova (per la seconda edizione de *Il newtonianismo per le dame*, edita nel 1739, s.n.t.), a Trento (*La madre addolorata poi consolata* del Rimena, G. B. Parone, 1740) e soprattutto a Verona. Nella città scaligera il Filosi sembrò trovare un terreno particolarmente adatto, tanto da lasciar ipotizzare un seppur breve – seppur non dimostrato – soggiorno, ancorabile agli anni ’32-’35. Qui venne richiesto dagli stampatori più attivi nel settore dell’antiquaria e della letteratura ecclesiastica: Tumermani, Berno, Carattoni e Ramanzini. La carta geografica da lui incisa nel 1737 – e riedita nel ’57 – per i torchi del Ramanzini appare alquanto dettagliata nella pianta, nella misurazione e nella segnalazione topografica degli elementi infrastrutturali (Pavan in *La pittura a Verona* 1978, p. 241, n. 179) e sembra per l’appunto tradire una permanenza in area veronese, che forse meglio spiegherebbe l’indiscussa padronanza del soggetto.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1822, IX, p. 34; NAGLER 1837, IV, p. 329; LE BLANC 1856, I.2, p. 228; MOSCHINI [1924], pp. 161-162; CORNA 1930, I, p. 397 (indicato come Filoti); PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 25; GALLO 1941, p. 191; LIVAN 1942, pp. 4, 9, 30, 54, 110; LANCKORŃSKA 1950, p. 31 n. 13, p. 33 nn. 45 e 47, pp. 40-41 nn. 165-166, 168, 210, pp. 43 n. 243, 254; PETRUCCI 1958, p. 140; PULIATTI 1965 (a), pp. 183-185; PULIATTI 1965 (b), pp. 16-17, 80-83; *Dizionario enciclopedico* 1974, V, p. 1; GENNARI SANTORI in DBI 1997, 48, pp. 3-4; MILESI 1989, p. 148; BELLINI 1995, p. 207; THIEME, BECKER ed. 1999, XI, p. 570; MARTIN in *Allgemeines* 2004, XL, pp. 71-72; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 239, p. 243.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- E. Noris, *Henrici Norisii veronensis augustiniani tit. S. Augustini S.R.E. presbyteri cardinalis et sanctae sedis apostolicae bibliothecarii Opera omnia [...] tomus quartus*, Verona, G. A. Tumermani, 1732 (vign., [iniziale calc.])
- F. Bianchini, *Enarratio pseudo-Athanasiana in symbolum ante hac inedita. Et Vigili Tapsitani de trinitate ad Theophilum liber VI. Nunc primum genuinus, atque assumptis carens prolatus ex vetustissimo codice amplissimi Capituli Veronensis, opera et studio Josephi Blanchini canonici bibliothecarii. Accedit Symbolum Nicænum, cum Symmachi Papæ Vita ex vetustissimis membranis nunc integre in lucem emissa*, Verona, P. A. Berno, 1732 (front.)
- G. M. Giberti [a cura di P. e G. Ballerini], *Jo. Matthaei Giberti episcopi veronensis [...] Opera*, Verona, P. A. Berno, 1733 (antip. con ritr., front., vignetta, [iniziale calc.]*)
- A. Rota, *Notizie istoriche di S. Anselmo vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova raccolte dal P. Andrea Rota della compagnia di Gesù, coll’aggiunta di cose del santo inedite*, Verona, P. A. Berno, 1733 ([iniziale calc.]*)
- Erodoto Alicarnasseo padre della greca istoria. *Dell’imprese de’ Greci e de’ Barbari, con la vita d’Omero [...] tradotto dal greco da il Signor Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese [...] parte prima*, Verona, D. Ramanzini, 1733 (ritr.)
- G. B. Dorigny, *In adventu illustriss. ac reverendiss. D. D. Joannis Bragadeni Veronae Episcopi, com. &c. ac S.S.D.N. Papae Clementis XII praesulis domest. et assistent. Oratio Joannis Baptistae De Origny habita nomine Vener. Colleg. Episcopalis*, Verona, P. A. Berno, 1734 (front.*, vign.*, iniziale calc.*)
- D. Petau, *Dionysii Petavii aurelianensis e Societate Jesu de Doctrina Temporum [...] tomus primus*, Verona, P. A. Berno, 1734 (antip. con ritr., front.)

- S. Maffei, *Galliae antiquitates quaedam selectae atque in plures epistolas distributae ad parisinum exemplar iterum editae*, Verona, J. Vallarsi, 1734 (vignetta e tavv. calc.)
- *Tucidide istorico greco, delle guerre fatte tra i popoli della morea e gli ateniesi, tradotto dal greco per Francesco di Soldo Strozii fiorentino [...] parte prima*, Verona, D. Ramanzini, 1735 (vign.)
- *Tucidide istorico greco, delle guerre fatte tra i popoli della morea e gli ateniesi, tradotto dal greco per Francesco di Soldo Strozii fiorentino [...] parte seconda*, Verona, D. Ramanzini, 1735 (vign.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus tertius*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1735 (vign., tav. calc.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus quartus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1735 (vign.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus quintus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1736 (vign.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus sextus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1736 (vign.)
- C. Wolff, *Cosmologia generalis methodo scientifica pertractata, qua ad solidam, inprimis Dei atque Naturae*, Verona, D. Ramanzini, 1736 (front.)
- *Le opere di Senofonte Ateniese filosofo ed istorico eccellentissimo [...] tradotte dal greco da Marc'Antonio Gandini [...] parte prima*, Verona, D. Ramanzini, 1736 (vign.)
- C. Wolff, *Psychologia rationalis methodo scientifica pertractata*, Verona, D. Ramanzini, 1737 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus septimus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1737 (vign.)
- P. Le Brun, *Spiegazione della messa che contiene le dissertazioni storiche e dogmatiche sopra le liturgie di tutte le chiese del mondo cristiano [...] tradotta in italiano da D. Anton Maria Donado*, Verona, D. Ramanzini, II, 1737 (vign. calc.)
- T. da Kempis, *Li quattro libri della imitazione di Cristo*, Verona, P. A. Berno, 1737 (antip.)
- C. Wolff, *Theologia naturalis methodo scientifica pertractata. Pars prior*, Verona, D. Ramanzini, 1738 (front.*)
- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (iniziali calc.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus nonus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1738 (vign.)
- C. Wolff, *Philosophia practica universalis methodo scientifica pertractata. Pars prior*, Verona, D. Ramanzini, 1739 (front.*)
- P. e G. Ballerini, *Sancti Zenonis Episcopi Veronensis Sermones*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1739 (front.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus octavus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1740 (vign.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus decimus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1740 (vignn.*)
- G. M. Giberti [a cura di P. e G. Ballerini], *Jo. Matthaei Giberti episcopi veronensis [...] Opera*, Ostilia [ma Verona], Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1740 (antip. con ritr.*, vign.*)
- J. Ussher, *Jacobi Usserii Armachani Annales Veteris, et Novi Testamenti a prima mundi origine deducti*, Verona, P. A. Berno, 1741 (antip. con ritr., front.*)
- C. Wolff, *Philosophia practica universalis methodo scientifica pertractata. Pars posterior*, Verona, D. Ramanzini, 1742 (front.*)

- P. Le Brun, *Spiegazione della messa che contiene le dissertazioni storiche e dogmatiche sopra le liturgie di tutte le chiese del mondo cristiano [...] tradotta in italiano da D. Anton Maria Donado*, Verona, D. Ramanzini, II, 1752 (vign. calc.*)
- *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi proveditor di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1754 (front. (#), vign.)
- *Diario e pronostico veronese per l'anno bissestile MDCCLXXVI con tutta diligenza ricorretto*, Verona, G. Berno, 1776 (tavv. #*)
- T. da Kempis, *Li quattro libri della imitazione di Cristo*, Verona, D. Ramanzini, 1785 (antip.*)

VINCENZO FRANCESCHINI

(Roma, 1695 - post 1770)

Non certa la data di nascita del Franceschini; nonostante i repertori classici (Nagler, Le Blanc, Thieme-Becker) depongano per il 1680, in mancanza di schiacciati testimonianze documentarie o grafiche, sembra più prudente abbracciare la coeva testimonianza del Gabburri, il quale, nel noto manoscritto palatino (le cosiddette *Vite di Pittori*), appunta: “nacque in Roma l'anno 1695” (IV, c. 351v). Tale informazione collima del resto con gli esordi incisori, ancorabili al 1715, quando Vincenzo viene chiamato dal Bernabò a fornire l'antiporta (firmata) per il bel volume *in folio* delle *Observationes practico-legales* di Carlo Leopoldo Calcagnini (Roma, R. Bernabò, 1715). All'epoca il nostro aveva già un dignitoso percorso formativo alle spalle, con alcuni riconoscimenti di rilievo (Cipriani 1989, pp. 100 e 110-113, nn. 44 e 48). Verosimilmente allievo di Giovanni Odazzi (Roma, 1663 - 1731), il Franceschini ne aveva assorbito lo stile composto, tanto da ottenere svariati premi in seno all'Accademia di San Luca tra il 1710 e il 1713 (Cipriani, Valeriani 1989, II, p. 129 n. 256, p. 151, n. 274). Solo in un secondo momento viene introdotto all'arte del bulino, forse grazie allo zio materno Arnold van Westerhout (Anversa, 1651 – Roma, 1725). Dopo la citata antiporta d'avvio, egli partecipa a molte altre iniziative editoriali romane, nella maggior parte dei casi in collaborazione con disegnatori qualificati, come Giovanni Domenico Campiglia (G. Gigli, *La città diletta di Maria*, Roma, F. Gonzaga, 1716; J. Alcarazius, *De theatro Saguntino*, Roma, G.M. Salvioni, 1716) e Pietro Ghezzi (F. Simeoni, *De romani pontificis judiciaria potestate*, Roma, tipografia Congregazione Propaganda Fide, 1717; N. Origo, *Theses theologiae scholasticae*, Roma, G. M. Salvioni, 1718; *Il Pastor Fido Tragicommedia* curato da Paolo Rolli, Londra, Pickard, 1718; *Istoria della vita [...] del ven. monsignor fr. Gioseppe di S. Maria de' Sebastiani*, Roma, R. Bernabò, 1719; A. Charlas, *Tractatus de libertatibus Ecclesiae Gallicanae*, Roma, tipografia Congregazione Propaganda Fide, 1720). Il trasferimento a Firenze è attestato dal 1721, anno in cui congeda il ritratto dell'autore – su disegno di Giovanni Domenico Ferretti – in apertura alle *Lettere scientifiche, ed erudite del conte Lorenzo Magalotti* (Firenze, G.G. Tartini, S. Franchi, 1721); qui entra presto in contatto con l'allora conservatore delle Gallerie medicee, Sebastiano Bianchi, il quale lo recluta per l'illustrazione dell'imponente opera *De Etruria regali libri septem* (2 voll., Firenze, G.G. Tartini, S. Franchi, 1723-1724) assieme al pittore Tommaso Redi (Firenze, 1665 - 1726) e agli incisori Cosimo Mogalli (Firenze, 1667 - 1730), Fra Antonio Lorenzini (Bologna, 1655 - 1740), Theodor Verkruijs (Amsterdam, 1680 ca. - Firenze, 1739). A lui spettano la maggior parte delle vignette riproduttive, nonché il frontespizio e il ritratto del dedicatario, Cosimo III. Questo non fa che attestare un ruolo di primo piano nel panorama dei *peintre-graveurs* disponibili nel

capoluogo toscano. Di lì a poco, grazie anche al rapporto personale di reciproca stima nei confronti dell'erudito Anton Francesco Gori (Firenze, 1691 - 1757), viene coinvolto nelle sue monumentali iniziative antiquarie e letterarie in senso lato: in ordine cronologico citiamo le *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes*, in tre volumi (Firenze, G. Manni, 1727-1743), le *Io. Baptistae Donii patricii Florentini Inscriptiones antiquae* (Firenze, G.G. Tartini, S. Franchi, 1731), il colossale *Museum Florentinum* in dodici volumi (Firenze, M. Nestenus, F. Moucke, 1731-1766), il *Museum Etruscum* in tre (Firenze, G. Albizzini, 1737-1743), *Del parto della Vergine libri tre del Sannazaro* (Firenze, G. Albizzini, 1740), *Sonetti e canzoni* del Casaregi (Firenze, G. Albizzini, 1741), il *Bibliothecae Mediceae Laurentianae et Palatinae codicum [...] catalogus* (Firenze, G. Albizzini, 1742), le *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città Ercolano* (Firenze, Stamperia Imperiale, 1748), i *Symbolae litterariae opuscula varia* in dieci volumi (Firenze, Stamperia Imperiale, 1748-1753), i *Componimenti poetici* degli accademici della Crusca Salvini e Casaregi (Firenze, G. Albizzini, 1750), le *Selecta monumenta eruditae antiquitatis dissertationibus* (Firenze, Stamperia Imperiale, 1750), i *Commentarii* di Angelo Maria Bandini (tipografia cesarea, 1755) fino al *Thesaurus*, opera postuma in tre volumi (Firenze, G. Albizzini, 1759). Assieme a Vincenzo, in queste avventure calcografiche si annotano anche Bernardo Sansone Sgrilli (attivo tra il '27 e il '55), Giovanni Casini (Firenze, 1689 - 1748), Giovanni Domenico Ferretti (Firenze, 1692-1768), Carlo Gregori (Lucca, 1702 - Firenze, 1759), il già citato Giovanni Domenico Campiglia (Lucca, 1692 - Roma, 1775), Giuseppe Filosi (cfr. *supra*) e Giovanni Girolamo Frezza (Orvinio ca. 1671 - post 1748). Nonostante l'ottimo acclimatamento nel Granducato e l'illustre "aggancio" col Gori, Franceschini continua a prendere parte alle varie proposte editoriali romane, curate soprattutto da Giovanni Maria Salvioni; già nel '23 firmava infatti, assieme al Campiglia, alcune testate per il secondo volume dell'*Anastasii bibliothecarii De vitis Romanorum* (Roma, G. M. Salvioni, 1723). Seguono, solo per citarne alcune, il *De ineffabili Trinitatis mysterio* (Roma, stamperia vaticana, 1725), la *Brevis enarratio sacrorum* di Giovanni Cristoforo Battelli (Roma, A. De Rossi, 1726), la *Notizia del nuovo teatro degli Arcadi* (Roma, A. De Rossi, 1727), le *Veterum illustrium philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines* (Roma, tipografia De Rossi, 1739) nonché svariate pubblicazioni curate dall'Accademia nazionale di San Luca (nel '29, '33, '39, '50, tutte uscite dai torchi del Salvioni). Un'utile *terminus post quem* per delimitare l'attività – e la biografia – del nostro è costituito dalla partecipazione a due dei tre volumi delle *Picturae Etruscorum in vasculis* (Roma, G. Zempel e V. Monaldini, 1767-1775) predisposti dall'erudito Giovan Battista Passeri (Viterbo, 1694-1780) che aveva convocato per l'apparato peritestuale anche gli incisori Andrea Scacciati, fiorentino (1725-1771 ca.), Marco Carloni (Roma, 1742 - ca. 1796), Giovanni Maria Cassini (Roma, 1745 - 1824), Giuseppe Menabuoi (1708 ca.-post-1745) e un non meglio noto Pietro Fanucci. Giacché nell'ultimo libro i rami sono del Cassini, gli interventi del Franceschini si possono considerare interrotti nel 1770, anno d'uscita del tomo mediano. Poche le incursioni al di fuori dei due centri romano e fiorentino; tra queste spiccano Pavia (A. Magri, 1737), Pesaro (per i tre bei volumi delle *Lucernae fictiles* del Passeri stampate dal Gavelli tra il 1739 e il 1751), Livorno (C. Giorgi, 1772) e Verona. Forse proprio per la particolare inclinazione "antiquaria" del Franceschini, la città scaligera può vantare per tre volte il suo specifico apporto calcografico (eseguito comunque con ogni probabilità a distanza); alle spalle dei relativi testi vi sono del resto personalità di primo piano, ben note anche nei circoli romani e specializzate nello studio dell'antico: Scipione Maffei, Apostolo Zeno (curatore del *Pastor Fido*) e Francesco Bianchini.

BIBLIOGRAFIA: GABBURRI [1742], IV, c. 351v; GORI GANDELLINI 1771, II, pp. 35-37; STRUTT 1785, I, p. 306; BRYAN 1816, I, p. 425; BRULLIOT 1817, n. 1249 (I); ZANI 1822, IX, p. 136; NAGLER 1837 IV, p. 438; LE BLANC 1856, I.2, p. 250; NAGLER 1879, V, p. 254; PARSONS 1905, p. 121; CORNA 1930, I, p. 418; GIGLIOLI in *Mostra degli incisori toscani del Settecento* 1943, pp. 20, 23; PETRUCCI 1953, p. 63; *Dizionario enciclopedico* 1974, V, p. 96; GROHS in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 484; MILESI 1989, p. 153; CASSINELLI LAZZERI in DBI 1997, 49, pp. 652-653; BÉNÉZIT ed. 1999, V, p. 638; THIEME, BECKER ed. 1999, XII, p. 300; DE ANGELIS in *Allgemeines* 2004, XLIII, pp. 304-305; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 243.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- S. Maffei, *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la comedia e il drama non più stampato*, Verona, G. A. Tumermani, 1730 (front. *Merope*)
- G. B. Guarini, *Il Pastor Fido tragicommedia del cavaliere Battista Guarini con l'annotazioni alla medesima dell'autore. Tomo primo*, Verona, G. A. Tumermani, 1737 (tav. calc.) (#)
- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (tav. calc.)

FRANCESCO DOMENICO MARIA FRANCIA

(Bologna, 1657 - 1735)

Prima di abbracciare il disegno e l'intaglio (all'acquaforte e al bulino), il bolognese Francesco Domenico Maria Francia ricevette un'educazione di stampo umanistico, imperniata sulla grammatica e la letteratura latina di cui il padre Domenico era esperto. Nel corso della sua carriera dimostrò inoltre una predisposizione per le discipline scientifico-sperimentali, come l'ottica e la musica, tanto da realizzare telescopi e strumenti da suonare. Apprese i primi rudimenti incisori presso la scuola di Francesco Curti, proprio quando quest'ultimo stava allestendo i rami *in folio* dell'*Istoria botanica di Giacomo Zanoni* (Bologna, G. Longhi, 1675). Fatta eccezione per l'antiporta firmata, le tavole esplicative all'interno del testo non presentano indicazioni di paternità, tanto che ne la *Storia dell'Accademia Clementina* (Bologna, L. Della Volpe, 1739), di poco più tarda, lo Zanotti asserirà che una parte dei disegni venne realizzata appunto dal giovanissimo Francesco Maria. Successivamente, forse per competizione professionale – dal momento che “cominciò la gente, che bisogno avesse di qualche intaglio, a ricorrere a lui più che al Curti; e infatti mostrava il Francia fin d'allora altra intelligenza, che il Curti non faceva, e taglio più fino, e più isquisito” (Zanotti 1739, p. 334) – passò alla scuola del pittore Bartolomeo Morelli, detto il Pianoro. Qui maturò una discreta autonomia nel settore calcografico; a partire dal nono decennio lo troviamo infatti operativo anche nell'ambito dell'editoria illustrata, come dimostrano gli apprezzabili contributi (antiporte, frontespizi o tavole intratestuali) all'interno de *Le azioni gloriose di S. Maglorio* del Carbonesi (Bologna, G. Monti, 1681), della *Descrizione dello sferologio* del Ferrari (Bologna, G. Monti, 1683) e del *Fiori poetici sparsi* (Bologna, eredi Pisarri, 1684), breve antologia funeraria in onore della principessa Maria Pica (ove si adopera nella traduzione del disegno del conterraneo Domenico Maria Canuti per l'antiporta celebrativa). Nello stesso anno viene coinvolto dall'editore milanese Camillo Corrada nell'operetta ecclesiastica in quarto *Dio. Sonetti, ed hinni consagrati al vicedio Innocenzo undecimo pontefice* di Francesco de Lemene (Milano, C. Corrada, 1684), assieme a una selezionata *équipe* di artisti. In quest'occasione ebbe modo di confrontarsi con

incisori e *peintre-graveurs* anche di fama internazionale, come i francesi Georges Tasnière (1632-1704, operativo soprattutto a Vienna e Torino), Martial Desbois (1630-1700) e il meno noto Giuseppe Petrarca (attivo a Milano tra il 1680 e il 1694), per lo più traduttori delle invenzioni del pittore Cesare Fiori (Milano, 1636 ca. - 1702). Dalla fine del nono decennio la carriera del Francia si svolge sul solco di committenze gesuite, soprattutto tra le città emiliane Parma e Bologna, con alcune significative ‘fuoriuscite’ a Venezia (*Vita del patriarca Sant’Ignazio di Loiola* di padre Luigi Carnoli, S. Combi G. La Noù, 1687), Rimini (*Tractatus unicus veritatum fundamentalium* del francescano Carlo Rainieri, D. D. Ferrari, 1693; *Lyceum ecclesiasticum* di Giulio Cesare Ricciardelli, 2 voll., G. B. Nanni, 1704), Padova (*Sancti Gaudentii Brixiae Episcopi Sermones*, G. Comino, 1720) e Verona (*Theses ex universa Philosophia selectae* del gesuita Domenico Giorio, P. A. Berno, 1723). Fu probabilmente in tale periodo che il conterraneo Giuseppe Maria Mitelli notò il suo operato e gli propose di entrare alla propria scuola “lavorando, e vicendevolmente l’uno al bisogno dell’altro sovvenendo” (Zanotti 1939, p. 335). L’ottima reputazione di cui godeva gli garantì inoltre l’accesso all’Accademia Clementina, alla cui costituzione fu chiamato nel 1709 direttamente dal conte Marsili, assieme ad altri valenti intagliatori (come Ludovico Mattioli o il Mitelli stesso), e di cui sarà addirittura eletto “principe” nel 1721 (Tongiorgi Tomasi 1987, p. 313; Pettoello 2008, p. 219).

A Parma strinse prolifici e decennali rapporti specialmente con le tipografie Rossetti e Rosati; la prima attestazione risale al 1687 (P. Sacco, *Medicina theorico-practica*, G. Rosati e G. Rossetti, ove incide in antiporta il ritratto dell’autore su disegno del parmense Mauro Oddi), l’ultima al 1698-99 (*Poesie diverse del signor Francesco de Lemene*, 2 voll., Milano e Parma, A. Pazzoni, P. Monti). Tra i contributi più significativi – per mole e prestigio dell’edizione di appartenenza – si citano: l’antiporta *in folio* del primo volume degli *Amphitheatrum* di Agostino Fontana (5 voll., G. Dall’Oglio, I. Rosati, 1688) su disegno di Giovanni Antonio Capello (riutilizzato sei anni dopo in apertura ai due tomi del suo proseguimento, ovvero la *Bibliothecae legalis amplissima continuatio*, eredi Rosati, 1694); le tavole a corredo del libretto teatrale di Aurelio Aureli, *Il favore degli Dei* (Stamperia Ducale, 1690) ove lavorano anche gli incisori Antonio Lorenzini (Bologna, 1655 - 1740), Domenico Bonavera (Bologna, ca. 1640 - 1695) e Lodovico Mattioli (Crevalcore, 1662 - Bologna 1747); tre su quattro frontespizi della *Miscellanea Italica erudita* di Gaudenzio Roberti (4 voll., I. e F.M. Rosati, 1690-1692); antiporta e ritratto calcografici – su ideazione dell’Oddi – per la *Synopsis biblica, alias diarium literatorum* (A. Pazzoni, P. Monti, 1692); e infine l’antiporta del primo tomo dell’opera scritta dal padre gesuita Pedrusi, *I cesari in oro raccolti nel Farnese Museo* (8 voll., Stamperia di Sua Altezza Serenissima, 1694-1721). Per quanto concerne l’editoria bolognese vanno invece menzionati: l’antiporta dei *Marmora felsinea* di Carlo Cesare Malvasia (eredi Pisarri, 1690); la vignetta frontespiziale della *Miscellanea Italica physico-mathematica* del Roberti (eredi Pisarri, 1692); le tavole calcografiche – alternate a quelle di Benoit Farjat, su disegno di Giacomo Giovannini – per il *Theatrum ingenii* di Ippolito Fornasari (eredi Pisarri, 1693); il ritratto dell’astronomo ligure Giovanni Domenico Cassini in apertura a *La meridiana del tempio di S. Petronio* (erede Benacci, 1695); l’antiporta allegorica, su disegno del bolognese Lorenzo Pasinelli (1629-1700) per la *Synodus diocesana [...] anno domini MDCICVIII* (stamperia vescovile, 1699); il ritratto di Luigi XIV a corredo dei *Fasti di Lodovico XIV* (C. Pisarri, 1701), ornati peraltro da dodici tavole di Ludovico Mattioli; cinque illustrazioni a pagina intera per l’*Apparecchio alla festa del Santo Natale* di Ippolito Villa (F. Pisarri, 1702) e il ritratto del pontefice nel *Beatissimo patri Clementi XI* (stamperia episcopale Manolessi, 1702).

Tra i rami per testi illustrati e singoli contributi sciolti, comprese le riproduzioni di dipinti (più di millecinquecento secondo la realistica stima dello Zanotti), scorgiamo spesso, al posto della firma per esteso, l'utilizzo della sigla distintiva: **AF. f.** Una preziosa *summa* dei variegati interventi incisori del Francia è tutt'oggi conservata nei tre volumi *in folio* della Biblioteca Universitaria di Bologna (coll.: Tab. III. E. I. 2) ove sono confluiti – per volontà dello stesso autore – incollati e spesso giustapposti, una buona parte delle numerose stampe congedate in cinquant'anni di incessante attività calcografica.

BIBLIOGRAFIA: ZANOTTI 1739, I, pp. 333-336; GORI GANDELLINI 1771, II, pp. 37-40; FÜSSLER 1779, p. 252; BRULLIOT 1817, nn. 83 e 890 (I); ZANI 1822, IX, p. 153; NAGLER 1837, IV, p. 447; DE BONI 1840, p. 383; CAMPORI 1855, pp. 217-218; NAGLER 1858, I, p. 421, n. 965; *Dizionario enciclopedico* 1974, V, p. 134; GAETA BERTELÀ, FERRARA 1974, nn. 277-290; TONGIORGI TOMASI 1987, pp. 312-314; MILESI 1989, p. 153; BÉNÉZIT ed. 1999, V, p. 645; THIEME, BECKER ed. 1999, XII, p. 323; KURDIOVSKY in *Allgemeines* 2004, XLIII, p. 396; PETTOELLO in *Il libro illustrato a Bologna*, 2007, p. 172; PETTOELLO 2008, pp. 217-236.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- F. Panicelli, *Theses philosophicae, quas ex universa philosophia publicè propugnandas exhibet ex Academia Veronensi Societatis Iesu*, Verona, P. A. Berno, 1723 (tav. con ritr.)
- C. Terzi, *Theses philosophicae, quas sub auspiciis S. Francisci Salesii genevensis Episcopi ac Principis. Publice propugnanda exhibet Carolus Terzi ex academia veronensi apud P.P. Soc. Jesu*, Verona, P. A. Berno, 1733 (antip. con ritr.)

VINCENZO GIACONI

(Padova, 1760 - Venezia, 1829)

Di origine padovana (la famiglia Giacon è attestata a Trimignone e a Piazzola sul Brenta), dopo una prima istruzione *in loco*, Vincenzo si sposta a Venezia, dove entra nella prestigiosa bottega di Marco Alvisi Pitteri, ai tempi frequentata anche dai giovani Andrea Rossi e Francesco Piranesi. Qui apprende l'arte del disegno e del bulino secondo la peculiare tecnica a tratti paralleli (detta anche "a un solo taglio") distintiva del suo maestro, mescolandola talvolta alla puntasecca e alla granitura, per una resa più morbida dei particolari. Tra le prime prove è un *san Filippo Neri* ancorabile al 1780 ("*Giaconi inc. apud M. Pitteri*") a cui seguono, soprattutto nel biennio 1784-85, altre incisioni di traduzione, come ad esempio la *Beata Vergine* nella doppia variante del Buonconsiglio e del Mingardi, e il *Cristo Redentore* di Pietro Moro. Ben più matura e consapevole è la realizzazione de *La Fuga in Egitto* tratta dal notturno di Adam Elsheimer, su cui lo stesso Pitteri si era cimentato (s.d.), e la *Madonna col Bambino* del Lazzarini, mediata graficamente dal Novelli (1812). Ma è soprattutto nei ritratti che il Giaconi dimostra maggior disinvoltura: prova ne sia quello di Jusuf Pascià Gran Visir, trasposto con successo su rame nel 1788 da un dipinto di Ferdinando Tonioli, il quale, lavorando per il Bailo a Costantinopoli Girolamo Zuliani, ebbe modo di riprodurlo dal vero. L'elenco potrebbe continuare oltre; ci si limita qui a segnalare i soggetti più illustri, ovvero il doge Ludovico Manin (1789) – su disegno del Castelli –, i procuratori Alessandro Albrizzi e Sebastiano Giulio Giustinian, il patrizio Teodoro Correr, il pittore Giovanni Martino de Boni e lo scultore Antonio Canova (questi ultimi lodati persino dal Morghen e dal Volpato). E

ancora: monsignor Peruzzi, il patriarca di Venezia monsignor Monico, papa Pio VII (1800) – da un modello di Schiavoni, basato, ancora una volta, su un dipinto del Castelli – e lo stesso Marco Pitteri (inserito nella *Galleria degli artisti e dei letterati veneti del Settecento*, pubblicata nel 1824 da Bartolomeo Gamba). Già il Moschini notava la spiccata sua versatilità tecnica, facendo presente che “in molti de’ suoi lavori condusse la maniera del maestro alla maggiore finezza che si possa desiderare. Per lui ebbero maggiore amabilità e morbidezza le teste, le biancherie ed ogni altra cosa leggiera, usando eziandio la punta secca [...]. Qualche volta trattò valorosamente anche a granito le carni” ([1924] p. 100).

La partecipazione all’illustrazione libraria si snoda soprattutto tra i poli padovano (tipografie Bettoni e Crescini) e veneziano. Con la città natale mantiene infatti sistematici rapporti, sostenuti anche da personali conoscenze, ad esempio con l’erudito Antonio Meneghelli (*Sul presunto ritratto di madonna Laura. Lettera*, Padova, tipografia della Minerva, 1822) e lo stesso editore Nicolò Bettoni che gli commissiona due tavole – poi ridotte a una sola – per le *Vite e ritratti di illustri italiani* (Padova, N. Bettoni, 1812), ovvero le effigi di fra Paolo Sarpi e Cosimo I de’ Medici – quest’ultimo escluso e pubblicato solo nel 1819 dal Crescini – rispettivamente su disegno del Matteini e del Longhi. In laguna inizia a collaborare sin dal 1785 con la stamperia di Tommaso Bettinelli (si veda l’antiporta delle *Prediche quaresimali del sig. [...] Girolamo Trento*, su disegno di Pietro Moro), quella di Domenico Fracasso (per cui nel 1794 realizza un altro ritratto in *incipit* al primo volume della *Vita di san Filippo Neri* del Bacci) e di Alvisopoli (*Omaggio delle provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta imperatrice d’Austria* scritto dal Cicognara e pubblicato in *folio* nel 1818). A queste due città si aggiungono altri interessanti contributi, localizzati a Verona (nel 1792 firma alcuni rami per il Ramanzini, riutilizzati poi dal Giuliani), a Udine (ritratto dell’autore in *Ragionamenti e omelie scelte di monsignore Francesco Trento*, nuova stamperia Pecile, 1798), a Parma (nel 1800 per il Bodoni) e a Prato (per i fratelli Giachetti nel 1824). Sulla base delle oltre centocinquanta tavole ascrivibili all’incisore padovano (elencate dal Moschini) si evince come egli lavorasse soprattutto su invenzioni altrui, sia pittori del passato (cfr. Jacopo Tintoretto, Domenichino, Guido Reni, Annibale Carracci ...) che artisti a lui contemporanei, tra cui Carlo Bevilacqua, il non meglio noto Antonio Casari dell’edizione veronese, Giovanni Battista Cignaroli, Giovanni Battista Cipriani, Vito Grego, Jacopo e Vincenzo Guarana, Giuseppe Longhi, Francesco Maggiotto, Teodoro Matteini, Giuseppe Mezani, Giovanni Battista Mingardi, Pietro Moro Francesco Novelli e il suo maestro, Marco Alvise Pitteri, Carlo Prayer, Natale Schiavoni (incisore anch’egli). Numerosi gli intagliatori con cui entra in contatto, alcuni dei quali ancora poco noti: Francesco Ambrosi, Giuseppe Benaglia, Giuseppe Bernatti, Francesco Bertolazzi, Michele Bisi, Giovanni Cipelli, Paolo Caronni, Giuseppe Dala, Pietro Fontana, Antonio Gajani, Giovan Battista Mari, Luigi Martens, Giovanni Maria Pian, Luigi Povelato, Carlo Rampoldi, Francesco Rosaspina, Antonio Sandi, Girolamo Scotto, Antonio Viviani, Gaetano Zancon, Felice e Giovanni Antonio Zuliani.

Dopo la sua morte, avvenuta il 17 luglio 1829, il già citato amico abate Meneghelli fece pubblicare una dettagliata biografia dal sapore encomiastico e predispose inoltre un’epigrafe commemorativa nel chiostro del convento del Santo a Padova.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1822, X, p. 10; MENEGHELLI 1829; FERRARIO 1836, p. 157; NAGLER 1837, V, pp. 147-148; PIETRUCCHI 1858, pp. 133-136; PARSONS 1905, p. 131; MOSCHINI [1924], pp. 99-105; CORNA 1930, II, p. 485; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 204 n. 2768; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 114; LANCKORŃSKA 1950, p. 38 n. 133; SERVOLINI 1955, p. 378; COMANDUCCI 1962,

II, p. 841; *Dizionario enciclopedico* 1974, V, p. 396; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 45; BELLINI 1985, p. 433; MILESI 1989, p. 163; BÉNÉZIT ed. 1999, VI, p. 85; THIEME, BECKER ed. 1999, XIII, p. 578; GOSPARINI 1999-2000, pp. 409-535; ANCILLOTTO in DBI 2000, 54, pp. 249-250; MARTIN in *Allgemeines* 2007, LIII, p. 173; DELORENZI 2009, p. 87.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Marogna, *Orazione del conte GianGiuseppe Marogna recitata nel Consiglio di Verona la sera del 29 Dicembre 1791*, Verona, D. Ramanzini, 1792 (front., vign.)
- F. Emilei, *Ragionamento del nobile Signor Conte Francesco d'Emilej Proveditor di Comun al Consiglio di Verona nella publica adunanza de' XXIX Dicembre MDCCXCVI*, Verona, B. Giuliari, 1797 (front.*)

ANGELO GUELMİ

(Verona, 1774-1837)

Nato a Verona nel 1774 (Rognini 1985, p. 186) Angelo Guelmi – detto anche “Loran” – abbraccia piuttosto precocemente l'attività incisoria: tra le sue prime prove firmate si riconosce, ad esempio, una *Madonna col Bambino* desunta da Domenico Zorzi, datata 1793. Malgrado l'asperità del tratto, imputabile alla giovane età, egli mostra di saper padroneggiare la tecnica congiunta di acquaforte e bulino. Più che al coetaneo Gaetano Zancon (Verona, 1771-1816) il suo stile presenta caratteristiche accostabili ai lavori di Tommaso Todeschini (Verona, 1771 ca. - metà XIX sec.) per via della particolare modulazione della lastra, atta a creare effetti simili al granito (Marini 1986, p. 146). Accanto alle numerose opere di traduzione declinate secondo il gusto neoclassico dell'Accademia di Pittura e Scultura (di cui fu socio onorario dal 1807), il Guelmi fu operativo anche nel settore dell'editoria illustrata, sia in qualità di intagliatore sia come fondatore e proprietario di un'omonima litografia. Nel 1796 si riconoscono due partecipazioni calcografiche di rilievo, entrambe impresse dai torchi di Bartolomeo Giuliari: su disegno di non meglio noto “An. Campostrini” congeda infatti la vignetta di chiusura all'interno dei componimenti *In morte di Amaritte* e su disegno di Giovambattista Svidercoschi (detto Le Gru) realizza la mappa topografica del territorio di Bolca. Per la medesima stamperia lavorerà anche negli anni a venire, realizzando il ritratto di Giambattista da Lisca (*Poesie liriche del cavaliere Giambattista da Lisca patrizio veronese*, 1803 ripreso ne *La calunnia. Versi*, 1805), di Alessandro I (*Pietro il Grande imperadore I ed autocrata di tutte le Russie canti XII in ottava rima di Girolamo Murari Dalla Corte*, 1803) e di Giovanni Girolamo Orti Manara (*Itinerario scientifico di varie parti d'Europa*, 1806). A conferma di un suo rispettabile inserimento nel *milieu* culturale atesino, basti pensare che proprio al Guelmi fu affidata la trascrizione del disegno dell'Albertolli per uno dei loghi dell'Accademia di Agricoltura Commercio ed Arti di Verona, utilizzata ufficialmente nei diplomi di associazione (cfr. diploma del Carli del 1802 in BCVR, *Carteggio A. Carli*, b. 934).

Restando nell'ambito dell'editoria illustrata, nel corso dell'Ottocento il “Loran” interverrà inoltre con una tavola nel *Processo verbale del saggio scolastico e della distribuzione de' premi nel R. Liceo-Convitto di Verona* (tipografia Mainardi, [1810]) e due illustrazioni ripiegate con vedute cittadine disegnate dal Ronzoni all'interno dei *Cenni intorno all'origine, e descrizione della festa che annualmente si celebra in Verona l'ultimo venerdì del Carnovale* (tipografia Mainardi, 1818).

Si aggiunga inoltre l'incisione della grande mappa de *La città di Verona. Colle indicazioni degli alloggi de' sovrani, principi, dignitarj e di varj altri distinti personaggi che intervennero al Grande Congresso d'Europa descritti nell'unito prospetto* (44 x 62 cm) realizzata dall'ingegnere governativo Francesco Malacarne (tipografia Libanti, 1822). Parallelamente a tali collaborazioni calcografico-editoriali, Angelo gestisce la propria litografia con sede in casa Alcenago in via Colomba (Müller in *Foglio di Verona*. 1838, p. 212), fuori Verona, fino al 1837, anno in cui viene trasferita prima in casa Tommasi, al civico 217 di via Pigna, poi – dal 1844 almeno – in casa Bevilacqua sul corso Cavour (cfr. *L'interprete veronese*, vol. VIII, 1844, p. 79). Tra gli artisti disegnatori di cui il Guelmi maggiormente si servì nella direzione dello stabilimento si citano Pietro Nanin (Verona, 1808-1889) e Fioravante Penuti (attivo nel XIX secolo); quest'ultimo in particolare colse l'eredità grafica dell'attività del nostro, svolgendo il ruolo di direttore dell'azienda Guelmi dopo la morte del suo fondatore e avviando di lì a poco un ugual esercizio professionale.

BIBLIOGRAFIA: SINISTRI PERINI 1978, pp. 154-155, 168, 170, 198-199, 202, 214, 232-233 nn. 237, 276, 280, 339-349, 351, 368, 398; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 170-171; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 186; MARINI in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento* 1986, p. 146; VECCHIATO in *1797. Bonaparte a Verona* 1997, pp. 341-342; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 255.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Pellegrini, *In morte di Amaratte*, Verona, B. Giuliani, 1796 (vign.)
- S. Volta, *Ittiolitologia veronese del Museo Bozziano ora annesso a quello del Conte Giovan Battista Gazola e di altri gabinetti di fossili veronesi con la versione latina*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809] (tav. calc.)

WENZEL DANIEL GUTWEIN

(Monaco?, 1711 ca. - post-1764?)

Probabilmente originario di Monaco, come testimoniarebbero il De Angelis e il Ticozzi, il giovane Wenzeslaus Daniel Gutwein varcò tuttavia presto le Alpi per approdare nella città atesina, dove risulta operativo almeno dal 1728. Secondo la ricostruzione del Thieme-Becker prima di quella data si attestano almeno due importanti collaborazioni nella città di Brunn: l'intaglio del *Castrum Doloris* per l'imperatrice Eleonora Maddalena di Neuburg (1655-1720) realizzato nel 1720 ("*Wenceslaus Gutwein sculpsit Brunae*") e una *Veduta della Chiesa di San Tommaso* delineata da Franz Gregor Eckstein ("*F. Eckstein del. W.D. Gutwein sc.*") nel 1725. Le poche partecipazioni monacensi sono ben presto compensate da quelle scaligere; dopo il suo trasferimento infatti, nell'arco di un triennio non solo congedò in autonomia – pur sul solco di un'iconografica consolidata – l'emblema dell'Accademia Filarmonica (di cui fornisce due versioni leggermente diverse, rispettivamente nel 1728 e nel 1732), ma firmò anche una vignetta calcografica per il *Liber juris civilis* edito dal Berno e tradusse, chiamato dal Vallarsi, un disegno del Perini quale antiporta alle *Opere* del Trissino. Non è escluso che proprio l'ambiente filarmonico abbia provveduto a creare i primi contatti professionali del bavarese, che dal '29 al '38 aggiunge al suo nome il toponimo "*Verona*", indizio certo di un suo trasferimento in riva all'Adige. Nondimeno, sul solco di un'affinità stilistica che da sempre lega il centro scaligero alla città felsinea, non stupisce di

ritrovare sue testimonianze incisorie anche in area emiliana, principalmente a Bologna (si veda il ritratto di beato Francesco Lippi, sottoscritto “*W. D. Guttwein f. Bonon. 1734*”) e a Faenza (*Vita e miracoli del glorioso [...] san Vincenzo Ferreri*, stamperia camerale, 1734; P. Paolini Massimi, *Per la nascita di Maria Vergine che si celebra dalla ven. di lei Compagnia eretta nella Chiesa di S. Niccolò di Ravenna l'anno 1743*, stamperia camerale, 1743). L'attività di intagliatore e *peintre-graveur* d'ambito librario si alternò a quella di riproduzione, con una certa predilezione – segnalata già dal Gori Gandellini, dal De Angelis e dal Ticozzi – per Jacopo Amigoni e Pietro Longhi. La sua presenza a Verona sembrerebbe comunque confermata sino alla fine del sesto decennio, come prova la tavola raffigurante la processione carnascialesca in Piazza San Zeno, inserita nella *Relazione tumermaniana* del 1759, riutilizzata dal medesimo stampatore nel '63 e nel '64 e dal Ramanzini nel '65. L'ultima attestazione cronologica lascia infine intendere un probabile rientro in patria, da ancorarsi in quello stesso periodo; nel 1764 infatti egli risulta coinvolto nell'apparato paratestuale della *Commentatio critico-historica inauguralis de pontificatu Romanorum imperatorum* di Johann Wilhelm Anton Dahmen (Heidelberg, J. J. Hæner, [1764]).

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, II, p. 128; DE ANGELIS 1812, X, p. 248; ZANI 1822, X, p. 266; TICOZZI 1831, II, p. 235; NAGLER 1837, V, p. 471; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 84 n. 1087; MILESI 1989, p. 174; BÉNÉZIT ed. 1999, VI, p. 614; THIEME, BECKER ed. 1999, XV, p. 364; KNEDLIK in *Allgemeines* 2010, LXVI, p. 319; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 240, n. 84.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini Podestà di Verona, e Maria Basadonna sua consorte*, Verona, G. A. Tumermani, 1728 (front.)
- B. Campagnola, *Liber juris civilis Urbis Veronae*, Verona, P. A. Berno, 1728 (vign.)
- G.G. Trissino, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte. Tomo primo contenente le poesie*, Verona, J. Vallarsi, 1729 (antip. con ritr., vign.)
- G. C. Becelli, *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri tre*, Verona, D. Ramanzini, 1732 (front.*)
- S. Maffei, *La Fida Ninfa. Drama per musica da cantarsi in Verona nel nuovo Teatro dell'Accademia. Dedicato a S. E. la Signora Daria Soranza Gradeniga podestaressa, e vicecapitania*, Verona, J. Vallarsi, 1732 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus nonus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1738 (antip.)
- *Rime e versi per le nozze di S.S. E.E. Tommaso Mocenigo Soranzo ed Elena Contarini*, Verona, Tipografia camerale (fratelli Merlo), 1752 (vign.*)
- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo bacchanale o sia gnoccolar di Verona. Umiliato a S. E. Il. Nobil Uomo Sig. Giannandrea Giovanelli capitano e vice podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1759 (tav. calc.)
- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo bacchanale o sia Gnoccolar di Verona. Seconda edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. signor Gio. Battista Contarini capitano e vice-podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1763 (tav. calc.*)
- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo bacchanale o sia gnoccolar di Verona. Terza edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. Signor Antonio Corner capitano, e vice podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1764 (tav. calc.*)

- *Verona in chiaro scuro. Macaronèa veneziana, de ideal imaginario tra i suporti del mondo de la luna, indirizzata a un so amico in Venezia in ocasion del gnocolar, che se fa in Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1765 (tav.calc.*)

MICHAEL HEYLBROUCK

(Gand, 1653 - Verona o Brescia, 1753)

La presenza di Michael Heylbrouck nel panorama editoriale veneto – prima ancora che scaligero – bene esemplifica quelle spinte “internazionalizzanti” volte a dare lustro a centri tipografici di minor respiro, come Verona e Padova, che del suo nome si fregiarono in più occasioni. Originario di Gand, in Belgio, nacque verosimilmente alla metà del XVII secolo, non nel 1632 o nel 1635 come vorrebbero rispettivamente Gallo e Milesi. Se è vero infatti quanto afferma il Gradenigo nei suoi *Commemoriali* (conservati presso la biblioteca del museo Correr), in data 30 marzo 1753 “verso le ore due e mezza della notte in Verona, [...] in età di 100 anni, mesi tre, giorni sette, e nella Casa di quel Sig.r Commendatore Co. Gasparo Bianchini, tranquillamente come visse, [...], passò a miglior vita l'Ecc.te Incisore Cavalliere Michiel Heilbruch Fiamingo della Città di Gande. Egli fino quasi 90 anni, maneggiò francamente e con applauso il Bollino e per tutto il prossimo decorso Gennaio il Penello, dipingendo indefessamente minute e diligentissime cose senza usare occhiali, sicché a suoi ammiratori era solito dire: «Io tengo alla mano gli Istromenti, e i Collori ma per me dipinge Iddio»” (*Commemoriali*, VI, c. 10 v, ripreso anche in Gallo 1941, p. 156). Tale cronaca tuttavia non collima *in toto* con quanto riportato in un altro punto dallo stesso autore; per il 1752, annota infatti: “Michele Heilbruch morì in una Villa del Territorio Bresciano, et ivi in una casa del K.r Bianchini nobile Veronese di lui benevolo Recettore [...]” (*Commemoriali*, XV, c. 3 r, ripreso in *ibidem*). Ammesso pure lo scarto di un anno (e qualche dubbio sul luogo esatto di morte), la data di nascita andrà comunque spostata avanti di un ventennio rispetto alle coordinate convenzionalmente accettate.

Sulla base delle testimonianze incisorie ad oggi catalogate, egli sembra affacciarsi piuttosto tardivamente al panorama editoriale veneto, lasciando aperte varie ipotesi sul momento esatto del suo trasferimento in Italia. La prima collaborazione attestata gravita attorno all'Accademia padovana dei Ricovrati e consiste nell'allestimento calcografico dell'impresa dei seguaci di Federico Cornaro (l'antro omerico con il motto boeziano “*Bipatens animis asylum*”) presente nel frontespizio dei *Componimenti [...] per la traslazione del corpo del venerabile servo di Dio Gregorio card. Barbarigo vescovo di Padova* (Padova, G. Comino, 1726). È interessante notare come in quella stessa edizione, dedicata al nipote cardinale Francesco Barbarigo (Venezia, 1658 - Padova, 1730), lavori anche lo svizzero Jakob Frey (Lucerna, 1681 - Roma, 1752) che incise a Roma il ritratto del defunto prelato da porre in antiporta. A quanto pare fu proprio il patrizio veneziano – già vescovo a Verona dal 1698 al 1714, a Brescia dal '14 al '19 e a Padova dal '23 – ad intuire le potenzialità di Heylbrouck, forse addirittura fin dall'episcopato nella città atesina, ove potrebbe essere stato introdotto dal conterraneo Robert van Audenaerd (Gand, 1663 - 1743), lì trasferitosi da Roma per almeno un ventennio (fino al 1723) al fine di lavorare all'apparato iconografico dei *Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente* (pubblicato postumo nel 1732, presso il Seminario patavino). Pietro Gradenigo riporta che “fra le altre cose incise magnificamente tutti i ritratti de' soggetti illustri della Famiglia Barbarico in sublime maniera, e lavoro contornatili,

prescrittiti dal Cardinale Gio. Francesco Barbarico, Vescovo di Padova, il quale li conferì un ordine equestre” (*Commemoriali*, XV, c. 3 r). Verosimilmente egli sta dunque confondendo le due personalità artistiche (Heylbrouck con van Audenaerd), ma non sbaglia sullo *status* di cavaliere, nomina ancorabile a una data di poco antecedente al 1730 (anno di morte dello stesso Barbarigo); Heylbrouck infatti inizierà ad esibire nella firma il titolo di “*eques*” (ovvero “Aug. Cav.”) a partire dal *Sant’Ilario* veronese (Vallarsi-Berno, 1730).

Per il Comino congeda inoltre nel ’27 la tavola d’apertura dei *Carminum libri VIII* di Marco Antonio Flaminio, e nel ’31 il ritratto (da Antonio Campo) di Marco Girolamo Vida (Cremona 1485 - Alba 1566) ad ornamento dei suoi *Poemata*, curati per l’occasione in due volumi da Giovanni Antonio Volpi. Nel ’29 invece è la volta dell’antiporta per il primo dei quattro volumi delle *Orationes* ciceroniane *cum argumentis, animadversionibus, et analysi M. Antonii Ferratii* (Padova, tipografia del Seminario, presso Giovanni Manfrè), riutilizzata un biennio più tardi per le *Exercitationes* del Facciolati (Padova, tipografia del Seminario, presso Giovanni Manfrè, 1731). In quello stesso periodo risulta operativo anche nella città scaligera, talvolta in qualità di *peintre-graveur*, talvolta accanto all’acclamato artista Antonio Balestra. Questo iterato accostamento col pittore locale non fa che confermare l’ottima fama dell’incisore belga, considerato meritevole di tradurne su rame i disegni. Ciò accade nel 1730, per i due volumi *in folio* del *Sancti Hilarii Pictaviensis [...] Opera* (Verona, P. A. Berno, J. Vallarsi) dove, oltre alla fortunata antiporta, Heylbrouck intagliò anche il frontespizio, più volte sfruttato negli anni a venire (dalla *Verona illustrata* del ’31-’32 al *S. Pontii Meropii Paulini [...] opera* del ’36), la vignetta di dedica e, verosimilmente, le iniziali calcografiche. Il fitto tratteggio incrociato parafrasa il morbido chiaroscuro balestriano, con risultati ora fluidi ora un poco “meccanici”. Si aggiunga, nello stesso anno, la realizzazione della marca per il frontespizio tumermaniano del *Paradiso Perduto* di Milton – sempre su disegno dell’artista veronese – in alternativa alla più semplice allora in uso, con Minerva e il motto distintivo “*Nisi utile est quod facimus stulta est gloria*”. Nel medesimo periodo in cui risulta attivo per le tipografie veronesi (Berno, Tumermani, Vallarsi-Berno) egli è comunque coinvolto anche in iniziative lagunari più o meno prestigiose di carattere essenzialmente religioso, sostenute *in primis* da Niccolò Pezzana (si veda la *Pars autumnalis* del *Breviarium romanum* del 1732 in 12°) e dalla stamperia Baglioni (*Missale Romanum* del 1735 *in folio* e in rosso e nero; *Breviarium romanum* del ’39 e del ’41 in 12°, e l’*editio* curatissima di quest’ultimo in 4°). Tramite il Baglioni è peraltro chiamato a tradurre su rame alcune invenzioni del pittore francese Nicolas Vleughels (Parigi, 1668 - Roma, 1737), portatore anch’egli, come il Balestra, di un gusto classicheggiante con cui Michael sembrava trovarsi a proprio agio. Altre collaborazioni meritevoli d’essere ricordate sono quelle con Gaspare Cittadella (Verona, 1670 - Padova [?], *post-1749*) per il ritratto di Marco Antonio Flaminio (in *Marci Antonii, Joannis Antonii et Gabrielis Flaminiorum [...] Carmina*, Padova, G. Comino, 1743), con Michelangelo Cornale (Verona, attivo tra il 1718 e il 1733) e Giovanni Urbani (Verona, attivo nella seconda metà del XVIII). Con quest’ultimo in particolare i normali rapporti disegnatore-incisore appaiono invertiti; nel *Rito per armare, e vestire cavaliere* di Gaspare Bianchini (Verona, A. Scolari, 1749) all’Heylbrouck spetta solo l’ideazione dello stemma in antiporta (“del.”), portato invece su matrice proprio dal più giovane Urbani (“*Sculp*”).

BIBLIOGRAFIA: FÜSSL 1779, p. 319; ZANI 1822, X, p. 384; NAGLER 1838, VI, p. 170; LE BLANC 1856, I.2, p. 359; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 197 n. 2770; GALLO 1941, p. 156; LIVAN 1942, p. 8; LANCKOROŃSKA 1950, p. 38 n. 134; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe*

antiche 1985, p. 127; MILESI 1989, p. 181; BÉNÉZIT ed. 1999, VII, p. 29; THIEME, BECKER ed. 1999, XVII, pp. 30-31; CROSERÀ 2008-2009, p. 45, p. 73; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 239.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- Sant'Ilario, *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera studio et labore monachorum Ordinis s. Benedicti e Congregatione S. Mauri castigata, aucta, atque illustrata [...]. Tomus primus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1730 (antip., front., vignn.)
- Sant'Ilario, *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera studio et labore monachorum Ordinis s. Benedicti e Congregatione s. Mauri castigata, aucta, atque illustrata [...]. Tomus secundus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1730 (front.*, vign.)
- J. Milton, *Il Paradiso perduto poema inglese del signor Milton tradotto in nostra lingua; al quale si premettono Osservazioni sopra il libro del signor Voltaire che esamina l'epica poesia delle nazioni europee, scritte originalmente in inglese, e in Londra stampate nel 1728, poi nella propria lingua tradotte, ed al marchese Scipione Maffei dedicate da Paolo Rolli*, Verona, G. A. Tumermani, 1730 (front.)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte seconda. Contiene l'istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesia*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1731 (front.*)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte quarta ed ultima contiene il Trattato in questa seconda edizione accresciuto anche di figure degli anfiteatri e singolarmente del veronese*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1731 (front.*)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte prima. Contiene l'istoria della città e insieme dell'antica Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (front.*)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza. Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (front.*)
- A. degli Avanzi, *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo e reverendissimo Monsignore Giovanni Bragadino alla Chiesa di Verona*, Verona, G. A. Tumermani, 1734 (front.)
- Paolinus Nolanus, *S. Pontii Meropii Paulini senatoris consulis romani deinde nolani episcopi opera ad mss. codices gallicanos, Italicos, Anglicanos, belgicos, atque editiones antiquiores emendata et aucta, nec non Variorum notis ac dissertationibus illustrata*, Verona, D. Ramanzini, 1736 (front.*)
- G. B. Guarini, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini. Tomo secondo*, Verona, G. A. Tumermani, 1737 (vign.)
- S. Maffei, *Dell'impiego del danaro libri tre*, Verona, G. A. Tumermani, 1744 (front.*)
- S. Maffei, *Della formazione dei fulmini trattato del Sig. Marchese Scipione Maffei raccolto da varie sue Lettere*, Verona, G. A. Tumermani, 1747 (front.*)
- D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Verona, G. Berno, 1749 (antip. calc.) (#)
- D. Carlini, *Dominici Carlini Dissertatio nomica seu Commentarius ad Novellam Imp. Theodosii junioris titulo III. de Judaeis Samaritanis haereticis et paganis et ad Cod. Justinian l. XIX. de Judaeis l. V. de Apostatis et l. VII. de Haereticis*, Verona, G. A. Tumermani, 1752 (front.*)
- G. de' Conti, *La bella mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1753 (front.*)
- M. Marion, A. Lando, *Componimenti poetici sul vicino temine del glorioso reggimento di Sua Eccellenza Giulio Antonio Mussati podest vice capitano ed eletto protettore di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1790 (front.*)

DOMENICO LORENZI

(Mazzurega, 1738 - 1815)

Nonostante la discreta abilità incisoria – confermata da un buon numero di occorrenze calcografiche – e nonostante la parentela diretta con uno dei più rilevanti pittori veronesi del Settecento, ovvero Francesco Lorenzi, Giovanni Domenico (o Giandomenico o, come lui stesso si firma, Domenico) rimane ancor oggi una figura sostanzialmente in ombra. Le sintetiche informazioni fornite dallo Zannandreis, unite alle puntuali integrazioni documentarie del Rognini, hanno reso possibile tuttavia una precisa ricostruzione dei limiti cronologici. Originario di Mazzurega, nel comune di Fumane, Domenico lega la sua carriera alla città atesina senza valicarne però i confini in quanto a fama e committenze (diversamente dunque dai fratelli maggiori Francesco e Bartolomeo). Secondo le indicazioni dello Zannandreis “fu ammaestrato dall’egregio intagliatore veneziano Marco Pitteri” di cui mette in pratica la tecnica mellaniana dei tratti paralleli, interrotti talvolta da linee puntinate per una migliore resa chiaroscurale. Nella sua formazione incise sicuramente anche la conoscenza delle produzioni incisorie del Cunego, chiamato spesso a tradurre le invenzioni di Francesco, nonché la dimestichezza visiva – seppur mediata, ancora una volta, dal fratello – con la cultura veneziana tiepolesca. Non stupisce dunque come dalla seconda metà del settimo decennio, trasferitosi oramai il Cunego a Roma, Domenico inizi a collaborare con una certa sistematicità per l’editoria illustrata scaligera, fianco a fianco con l’esperto Francesco, la cui ideazione compositiva è spesso evidente anche laddove non vi sia firma in calce (cfr. l’antiporta per la tragedia *I Longobardi* o i ritratti di Mutinelli e Cignaroli, rispettivamente del ’69 e ’71). Da questo punto di vista, abbastanza emblematico è il caso de *La coltivazione dei monti* (1778), ove si riuniscono in un sol libro i contributi dei tre Lorenzi: Francesco (il pittore), Bartolomeo (il letterato) e Domenico (l’incisore). Solo cinque anni prima, nel 1773, quest’ultimo aveva peraltro ricevuto un’importante consacrazione artistica e professionale, entrando quale socio onorario presso l’Accademia locale di Pittura e Scultura.

Oltre alle svariate partecipazioni librarie, coordinate soprattutto dalle botteghe Moroni e Carattoni, egli realizzò anche stampe sciolte di pregevole fattura, tratte non solo da disegni o dipinti del fratello maggiore (talvolta in ideale competizione con il Cunego; si veda il clipeo con l’effigie di S. Filippo Neri) ma anche da altri maestri veronesi di indiscussa fama internazionale, tra cui Pietro Antonio Rotari. Sono note infatti le belle trasposizioni in acquaforte di alcune “teste di fantasia” dedicate al politico Angelo Querini (Venezia, 1721 - 1796) che per le proprie ideologie, considerate troppo liberali e filo-massoniche, era stato condannato dal governo veneto a trascorrere due anni, dal 1761 al 1763 (periodo entro cui vanno dunque collocate le incisioni), presso il carcere di Castelvecchio.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1822, XII, p. 89; ZANNANDREIS 1891, p. 434; RAVÀ [1922], p. 15; BRENZONI 1972, pp. 187-188; *Dizionario enciclopedico* 1975, VII, p. 29; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, p. 94; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 148-149; MARINELLI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 13; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 186; MILESI 1989, p. 213; CHIARI MORETTO WIEL in *L’eredità di Piazzetta* 1996, pp. 122-123, nn. 204-205; THIEME, BECKER ed. 1999, XXIII, p. 389; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 250, pp. 252-254.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- N. Arco, *Nicolai Archii comitis Numerorum Libri IV. Quartus ex codice autographo nunc primum prodit*, Verona, M. Moroni, 1762 (front., vign.)
- Plauto, *Il Pseudolo Comedia di M. Accio Plauto tradotta in versi italiani. Si aggiunge la traduzione d'alcuni Idilli di Teocrito e di Mosco*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni], 1765 (front., vignn.)
- *In morte di Condè cane da caccia del nobil signor marchese Giovanni Sagramoso. Poetici componimenti*, Verona, D. Ramanzini, 1765 (front.)
- D. Passionei, *Orazione in morte di Eugenio Francesco principe di Savoia*, Verona, M. Moroni, 1767 (front. con ritr., vignn.)
- A. M. Lorgna, *Fabbrica ed usi principali della squadra di proporzione di Anton-Mario Lorgna capitano degl'Ingegneri, e Professore di Matematiche nel Pubblico Collegio Militare di Verona*, Verona, eredi Moroni, 1768 (front.)
- N. Bongiovanni, *Dissertazione istorica intorno allo innesto del vajuolo eseguito in Verona la primavera dell'anno CIOCCCLXIX*, Verona, stamperia Moroni, 1769 (front., vignn.*) [DL]
- A. Carli, *Telane ed Ermelinda tragedia del nobile Sig. Alessandro Carli Patrizio Veronese*, Verona, M. Moroni, 1769 (antip., front. vignn.)
- A. Carli, *I Longobardi. Tragedia*, Verona, M. Moroni, 1769 (antip., front.*)
- G. B. Mutinelli, *Della generazione dell'uomo libri tre*, Verona, erede Carattoni, 1769 (antip. con ritr., front.)
- L. Miniscalchi, *Morum libri III Carminum Liber*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (vign. con ritr.)
- D. Carlini, *Dominici Carlini de fluviorum accessionibus libri duo*, Verona, M. Moroni, 1770 (front., vign.) [DL]
- A.M. Lorgna, *Opuscula mathematica et physica auctore A.M. Lorgna in publico militari collegio Veronensi matheseos professore*, Verona, eredi Moroni, 1770 (front.)
- I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, Moroni, 1771 (tav. calc.)
- G. Pompei, *Orazione in morte di Giambettino Cignaroli ed alcune poetiche composizioni sopra lo stesso argomento*, Verona, M. Moroni, 1771 (antip.*)
- Z. Betti, *Della moltiplicazione de' buoi nel territorio veronese*, Verona, Moroni, 1771 (front.)
- G. V. Zeviani, *Della moltiplicazione delle legne nel territorio veronese con l'arte di fare il carbone. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1772 (front.*)
- G. Pindemonte, *Il Genio della Sassonia in riva all'Adige. Dramma musicale*, Verona, stamperia Moroni, 1772 (vignn.*)
- A. Carli, *Ariàrato. Tragedia*, Verona, Moroni, 1773 (front.) [DL]
- A. Tirabosco, *L'uccellazione libri tre*, Verona, Moroni, 1773 (vignn.*)
- M. Loccatelli, *Su la corrente malattia de' gelsi. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1773 (front.*)
- C. Salvi, *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja opera di frate Eusebio da Verona M.O.R. Dedicata con Panegirica Orazione alla gran penitente S. Margarita di Cortona*, Verona, eredi Carattoni, 1774 (tav. con ritr.)
- A. Montanari, *Dizionario istruttivo per la vita civile. Tomo primo. A-B-C*, Verona, M. Moroni, 1776 (front.*)
- M. Loccatelli, *Dei modi di riattare le strade del veronese*, Verona, Moroni, 1777 (front.*)
- B. Lorenzi, *Della coltivazione de' monti canti IV. Dell'abate Bartolommeo Lorenzi veronese Acc. Filarmonico*, Verona, s.i.t., 1778 (tav. con ritr.)

- A. Montanari, *Dizionario istruttivo per la vita civile. Tomo secondo. D-E-F*, Verona, M. Moroni, 1779 (front.*)
- Z. Betti, *Nella solenne apertura della pub. Accad. di Agricoltura Commercio ed Arti di Verona*, Verona, eredi Moroni, 1780 (front.*)
- A. M. Lorgna, *Principi di geografia astronomico-geometrica*, Verona, D. Ramanzini, 1789 (front.*)
- A. Dal Toso, *Della utilità delle pecore. Dissertazione*, Verona, Moroni, 1789 (front.*)
- *Composizioni in lode delle vittoriose armate austriache recitate nell'Accademia di Verona*, Verona, B. Giuliani, 1800 (vign.)

PIETRO MICHIEL

(attivo nella seconda metà del XVII sec. - Verona [?] post 1673)

È singolare e per certi versi fuorviante l'omonimia sia con il letterato Incognito (1603-1651) amico del Loredan, sia con il poco noto pittore senese (1686-1759) presente anche a Pavia (*Dizionario enciclopedico* 1975, VII, p. 380) sia con quel Pietro Micheli borgognone (1600-1689), attivo in Italia per quasi tutto il Seicento in qualità di stampatore, prima a Roma poi a Trani, Bari e infine Lecce (Scrimieri in DBI 2010, 74, pp. 219-220). Si tratta infatti qui di un 'quarto' Pietro Michiel, incisore operativo nella seconda metà del XVII secolo in un'area circoscritta – sulla base della documentazione calcografica – alle città di Bergamo, Vicenza e Verona. Ad oggi non si è infatti in grado di specificare meglio l'epiteto “*venetus*” da lui utilizzato sin dal 1660, quando sottoscrive la *Civitas Bergomi* (s.l, s.n.t.), una veduta della città (47 x 81 cm) dedicata al suo reggente, Zaccaria Maripietro. Nel 1663 firma l'antiporta – disegnata da Giulio Carpioni – delle *Croniche di Vicenza di Battista Pagliarino* (Vicenza, G. Amadio), ove rivela una discreta capacità di modulare i tratti del bulino, giocando talvolta sul contrasto tra zone completamente bianche e altre solcate da fittissimi tratti incrociati. La rappresentazione del Tempo che, deposte ascia e clessidra, si adopera per sollevare una figura femminile seminuda (la Verità? La Storia? La città di Vicenza?) entro un turbinio di nuvole, acquista un sapore monumentale che bene si accorda con l'impianto carpionesco. Nell'anno successivo congeda la tavola d'apertura per la *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi* del Calvi (Bergamo, eredi Rossi, 1664). Non si esclude che al Michiel spetti anche l'ideazione, oltre all'esecuzione; il suo nome infatti compare in basso a sinistra, accompagnato dalla generica indicazione “Fece” anziché la più specifica “*Sculpit*” (usata nel testo vicentino); il che potrebbe lasciar intendere una più ampia coordinazione dei lavori. L'indicazione “Giacomo Bigoni forma” posta in controparte, a destra, non dice nulla riguardo alla paternità di un ipotetico disegno preliminare, ma ci informa piuttosto che il Bigoni, in qualità di legittimo proprietario della lastra, svolse una funzione meramente editoriale, magari intervenendo con suggerimenti sulla composizione che si presenta come un'acuta traduzione visiva della “scena letteraria”, con tanto di cortina teatrale aperta da un angelo musicante. Ancora a Bergamo – e ancora per gli eredi del Rossi – il nostro partecipa alla redazione dell'antiporta per l'opera del Lupis, *Il conte Francesco Martinengo nelle guerre della Provenza* (1668), traducendo su rame l'*Allegoria della Fama che celebra il conte Francesco Martinengo* disegnata da Ciro Ferri, il quale da Roma e Firenze si era lì trasferito per un biennio (1665-1667 al fine di affrescare parte della volta di S. Maria Maggiore (Falaschi in DBI 1997, 47, p. 128). Proprietario della lastra fu quel

Giacomo Bigoni già citato che, anche in questo caso, “*Forma in Bergamo*”. Al medesimo periodo andrebbe ascritta anche la stampa – sempre impressa dal Bigoni – con l’*Allegoria della Bellezza e della Forza* (25,4 x 19,4) realizzata su disegno del fiorentino Bartolomeo Bianchini (1634 – 1710), seguace del Ferri che volle accompagnare nei suoi soggiorni in Italia settentrionale, Bergamo compresa (cfr. Borroni in DBI 1968, 10, pp. 183-184).

Le ultime prove documentate dell’attività di Michiel, ancora priva di studi specifici, portano a Verona, tanto da far ipotizzare che proprio qui se ne possa chiudere la biografia. Del 1671 è la carta geografica della città, stampata da Giovan Battista Merlo (56 x 72 cm). La pianta, esemplata sulla “*Verona fidelis*” del Panvinio mette alla prova l’accuratezza nella resa dei dettagli esplicitati da prolisse legende, secondo una pratica di derivazione cinquecentesca. In questa “veduta aerea” emerge la scacchiera degli isolati, senza particolare approfondimento delle architetture urbane; interessante, da un punto di vista storico-documentario, il confronto con le più note planimetrie del Ligozzi (1620 ca.) e del Frambotti (1648). A suggellare la sua presenza nel centro scaligero – nonché il sodalizio con i Merlo – sono infine le tavole a corredo del testo del Pindemonte edito nel 1673, anche se nulla esclude che l’antiporta fosse “in cantiere” già dopo la fede padovana del ’71. La qualità compositiva è lievemente inferiore rispetto alle prove incisive poc’anzi riportate, ma sembra chiaro che il suo ruolo non sia qui meramente esecutivo, qualificandosi piuttosto come mediocre *peintre-graveur*.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1823, XIII, p. 247; SINISTRI PERINI 1978, pp. 44-45, n. 43; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 187, n. 4; GIRARDI PERINI 2010, pp. 44-45, n. 26.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Pindemonte, *Panegirico della cicala di Anacreonte ovvero il Ritratto del savio stoico del Marchese Giovanni Pindemonte*, Verona, G. B. Merlo, 1673 (front.)

CARLO ORSOLINI

(Venezia, ca. 1703 - 1784)

Nonostante il nome dell’Orsolini ricorra molto di frequente nel panorama dell’editoria illustrata veneta, la sua biografia appare ad oggi piuttosto scarna e merita dunque degli approfondimenti, basati soprattutto sulle testimonianze grafiche in nostro possesso. Egli nasce con ogni probabilità ai primi del secolo (le uniche voci ‘fuori dal coro’ sono De Angelis e Ticozzi che la posticipano, senza motivo, al 1724, mentre il Le Blanc la colloca attorno al 1710). Spettò al Gallo il recupero dell’atto di morte (ASVe, *Necrologi Sanità*, ripreso in Gallo 1941, p. 194, n. 5), da cui si apprende che “adì 25 giugno 1784 Carlo q. Antonio Orsolini, d’anni 81, per affetion scorbutica doppo molti mesi di decubito morì ad ore 22”. Da qui è facile dunque risalire alla data di nascita, ancorabile al 1703. La formazione dovette avvenire in ambito familiare, cui seguì la frequentazione della bottega di Giuseppe Baroni dove imparò a maneggiare il bulino (Delorenzi 2009, p. 78 nota 80). Nel 1725 lo si trova già operativo con due vignette per *La storia dell’Antico e Nuovo Testamento* del Calmet, pubblicato dal Pezzana (2 voll., Venezia, 1725). La sua carriera conosce un rapido avanzamento in seguito alla redazione, con il collega Faldoni, delle tavole per il *Musaeum Francisci Trevisani* (s.d, s.n.t. s.l.), stampato a partire dal 1726, data ricavabile dal ritratto in *incipit*

del suo proprietario, “*aetatis suae LXVIII*”. L’inevitabile confronto con l’incisore asolano, più anziano di quasi quindici anni, fu di grande stimolo per Carlo che si avvicinò così alla tecnica mellaniana del “taglio unico” arrivando quasi a contenderne “vanamente del primato”, come affermò il Moschini ([1924], p. 87). Nella raccolta voluta dal Trevisan, neo-vescovo di Verona, l’Orsolini firma le tavole XIV, XXII, XXIII, XXXXI (basate su disegni del Rotari), XXX, XXXXIII, XXXXV e XXXXVIII; sembrano tuttavia da ascrivere alla medesima mano anche le molteplici illustrazioni anonime interne all’opera (Franzoni 1978, p. 71). È forse proprio in virtù di questa importante conoscenza personale che si avvicinò all’ambiente tipografico veronese, soddisfacendo la crescente richiesta locale di abili incisori e *peintre-graveurs*. In collaborazione – ancora una volta – con Pietro Antonio Rotari, nel 1727 congeda dunque il ritratto del re Vittorio Amedeo per l’*Istoria diplomatica* del Maffei, pubblicata alla macchia. Lo stile a tratti paralleli, mantenuto per lo sfondo e l’armatura del soggetto, viene qui accompagnato a un segno più fitto a maglia romboidale per la resa dell’incarnato. Nel 1730 fu la volta dell’*Orlando Furioso* dell’Ariosto, impresso dall’Orlandini di Venezia, al cui apparato peritestuale lavorarono anche Giuseppe Filosi e Giuliano Giampiccoli (nella seconda edizione del ’31 tutte le tavole saranno invece del Filosi). A partire da questa data s’inanellano una serie di significativi contributi: si considerino le venti tavole calcografiche in *folio oblungo* degli *Experimenta* di Marco Ricci (Venezia, s.n.t., 1730) di cui l’Orsolini fu anche editore, la ristampa delle *Memoires de Le Nain de Tillemont* (tomo I; Venezia, F. Pitteri, 1732), l’*apparatus primus* dei *Sacrosanta concilia* – su disegno del Pasquetti – (Venezia, G. B. e S. Coletti, 1733), *Della vita e dell’istituto di S. Ignazio* del Bartoli (Venezia, N. Pezzana, 1735) fino alle significative “puntate” scaligere, ovvero il *S. Anselmo* (Verona, P. A. Berno, 1733), il *S. Girolamo* (Verona, P. A. Berno, J. Vallarsi, 11 voll., 1734-1742) e il *S. Paolino Nola* (Verona, D. Ramanzini, 1736). Beninteso, completano il quadro numerosi altri interventi gravitanti attorno a svariate botteghe marciiane, tra cui quella dell’Albrizzi (*Oeuvres de messire Jacques Benigne Bossuet*, 1736-1757; *La Gerusalemme liberata*, 1745) e del Pezzana (cfr. l’antiporta del tomo I della *Storia di Francia*, 1737). Dalla metà del quarto decennio egli risulta infatti perfettamente inserito nella rete editoriale veneziana; ad avvalersi dei suoi rami sono svariati altri stampatori, come Antonio e Giuseppe Bortoli, Gian Giacomo Zannicchelli, Giovan Battista Baglioni (ed eredi), Sebastiano Coletti, Teodoro Viero, Simone Occhi, Girolamo Marconi, Stefano Orlandini, i fratelli Bassaglia (Leonardo e Giammaria), Antonio Zatta e Guglielmo Zerletti.

È interessante inoltre notare come il suo bulino fosse richiesto con particolare insistenza anche nella città di Brescia, tanto da far ipotizzare una permanenza in zona, più o meno breve: nel 1737 e nel 1747 lavora per il torchi di Gian Maria Rizzardi (rispettivamente nelle *Notizie istoriche* del Mazzucchelli e negli *Atti spettanti alla fondazione [...] della Biblioteca Quiriniana*), nel ’41 con Giovanni Battista Bossini per le *Historiae morborum* del Roncalli, edizione cui partecipano anche Felicita Sartori (Venezia, 1714 - Dresda, 1760), Pietro Scalvini (Brescia, 1718 - 1792), Marc’Antonio Dal Re (Bologna, 1697 - Milano, 1766) e Francesco Zucchi. Lo stesso tipografo a lui si rivolge nel ’55 commissionandogli il ritratto del cardinale Querini in apertura alla sua *Orazione funebre* (Brescia, G. B. Bossini, 1755). Ancora, nel 1748 affianca lo Scalvini nella tavola del *De divi Thomae Aquinatis* di Girolamo Vielmi pubblicato da Giacomo Turlini; assieme allo Zucchi e al medesimo Scalvini congeda inoltre l’apparato peritestuale del *Fabii Devoti Romani epistola* (Brescia, s.n.t., 1752). Nel corso della sua brillante carriera intreccia rapporti professionali con diversi artisti: oltre ai colleghi incisori (Baratti, Bartolozzi, Camerata, Cassani, Cattini, Faldoni, Filosi, Giampiccoli, Heylbrouck, Patrini, Pitteri, Sartori, Wagner, Zucchi, ...), egli entra infatti in

contatto con pittori dal calibro di Balestra, Cavaggioni, Nazzari, Novelli, Rotari, Pasquetti, Pittoni, Scavini, anch'essi coinvolti nell'illustrazione libraria. Assai di frequente all'Orsolini venivano assegnati ritratti, genere in cui si dimostra particolarmente versato, tanto da essere riconosciuto e apprezzato dagli stessi contemporanei come "uno dei più applauditi Incisori in Rame" (Livan 1942, p. 62), assieme al Pitteri. Lo conferma la gran quantità di documenti grafici sciolti da lui sottoscritti e dedicati a procuratori e notabili della Repubblica, derivati talvolta da dipinti o da disegni *ad hoc* (eseguiti ad esempio da Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera, Francesco Solimena e Alessandro Longhi).

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, II, p. 348; STRUTT 1786, II, p. 190; HUBER, ROST 1800, IV, p. 155; BASAN 1809, II, p. 65; DE ANGELIS 1814, XIII, pp. 11-12; BRYAN 1816, II, p. 145; ZANI 1823, XIV, p. 169; TICOZZI 1832, III, p. 75; NAGLER 1841, X, p. 382; LE BLANC 1888, II.3, p. 121; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 124 n. 1783; MOSCHINI [1924], pp. 86-87; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 50; GALLO 1941, p. 194; LIVAN 1942, pp. 62, 107, 139, 167, 226; LANCKORŃSKA 1950, p. 31 n. 13, p. 33 nn. 37, 43, pp. 35-36 nn. 81, 84, 89, 105, p. 38 n. 137, p. 40 n. 187, p. 42 n. 220, p. 45 n. 274; *Dizionario enciclopedico* 1975, VII, p. 227; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 57; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, p. 102; SUCCI in *Da Carlevarijs a Tiepolo* 1983, pp. 262-263; PEDROCCO in *Giambattista Piazzetta* 1983, p. 206, n. 111; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 132-133; PEDROCCO in MILESI 1989, p. 244; DE GRASSI in *Il libro illustrato veneziano nel Settecento* 1990, p. 111; BELLINI 1995, p. 396; BÉNÉZIT ed. 1999, X, p. 415; THIEME, BECKER ed. 1999, XXVI, p. 62; DELORENZI 2009, pp. 78-79; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 236 n. 80, p. 239 n. 84; TON in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, pp. 158 e 168.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- S. Maffei, *Istoria Diplomatica che serve d'Introduzione all'arte critica in tal materia*, Mantova [ma Verona], G. A. Tumermani, 1727 (ritratto)
- A. Rota, *Notizie istoriche di S. Anselmo Vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova*, Verona, P. A. Berno, 1733 (tav. calc., vign.) [CO]
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus primus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1734 (antip., front., vignn., iniziali) [CO]
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus secundus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1735 (front.*, vign., iniziale) [CO]
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus tertius*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1735 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus quartus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1735 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus quintus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1736 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus sextus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1736 (front.*)
- *S. Pontii Meropii Paulini senatoris consulis romani deinde nolani episcopi opera ad mss. codices gallicos, Italicos, Anglicanos, belgicos, atque editiones antiquiores emendata & aucta, nec non Variorum notis ac dissertationibus illustrata*, Verona, D. Ramanzini, 1736 (vign.)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus septimus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1737 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus nonus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1738 (front.*)

- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus octavus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1740 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus decimus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1740 (front.*)
- *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia in decem tomos distribuita. Tomus undecimus*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1742 (front.*)
- *Divotissimi esercizj di preparazione, e di ringraziamento da praticarsi avanti, e dopo la Santa Confessione, e Comunione. Cavati da Manoscritti di S. Francesco di Sales vescovo, e principe di Ginevra, tradotti dalla Favella Francese nella Italiana*, Verona, D. Ramanzini, 1742 (antip. con ritr.)
- G. Marogna, *Orazione del conte GianGiuseppe Marogna recitata nel Consiglio di Verona la sera del 29 Dicembre 1791*, Verona, D. Ramanzini, 1792 (iniziale*, vign.*) [CO]

ALBERTO PASIO

(attivo a Verona a metà del XVII secolo)

Sulla figura di Alberto Pasio poco o nulla si conosce, nonostante l'antiporta da lui firmata si trovi in apertura a un testo provvisto di una discreta bibliografia, ovvero le *Note overo memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo*, uscito in prima edizione a Padova (Frambotto, 1656) e poi ampliato e ripubblicato a Verona sedici anni più tardi (Rossi, 1672). La tavola dimostra un aggiornamento compositivo sulle tipologie allora in uso in area veneta, soprattutto per le opere di tematica antiquaria, con un articolazione a due (a volte tre) registri verticalmente tripartiti e animati da pseudo-statue allegoriche. Si vedano infatti – solo per citare alcuni casi di confronto – i *De ludis circensibus libri II* del Panvinio (Venezia, G. B. Cioni, 1600), la *Dichiaratione del Raccordo* di Marcantonio Tartaro (Padova, G. Crivellari, 1617), le *Origini di Padova* del Pignoria (Padova, P.P. Tozzi, 1625), il *De re vestiaria* di Ottavio Ferrari (Padova, P. Frambotto, 1654) e *Gli arronzij overo de' marmi antichi* dello Zabarella (Padova, P. Frambotto, 1655), *et cetera*. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione fu lo stesso Pasio a riadattare la matrice con le nuove indicazioni frontespiziali. L'unico dato che sembra confermato è la sua localizzazione topografica, dal momento che, in entrambi i casi, alla firma aggiunge “*F. Veronae*”. Il suo nome risulta attestato in un'altra opera locale (l'unica ad oggi rintracciata) raffigurante una veduta del Duomo scaligero (mm 284 x 191), ancorata finora ai primi decenni del Seicento sulla base dell'iscrizione di accompagnamento in calce che cita Agostino Valier (“*VERONENSIS ECCLESIAE CAROLI MAGNI TEMPORIBUS PROSPOETUS (sic) / CARDD. IO. MICHELE AUGUSTINO VALERIO EPP. ELATUS DILATUS*”) (Sinistri Perini 1978, pp. 26-27, n. 21; Semenzato, Perini 1990, pp. 193-194, n. 57). Benché la facciata della chiesa testimoni lo stato “*elatus dilatus*” su disposizione del vescovo Agostino entro il 1606, a parere della scrivente l'esecuzione della tavola andrebbe tuttavia spostata più avanti, forse sotto l'episcopato del nipote Alberto Valier (1606-1630) o, ancora, durante la reggenza di Marco Giustiniani (1631-1649) e Sebastiano Pisani (1653-1668), in una data più vicina al 1656 dell'edizione frambottiana. La resa del prospetto architettonico appare a dire il vero più solida rispetto all'esecuzione dell'antiporta del *Museo Moscardo*, complice forse il soggetto raffigurato. Non è escluso un legame diretto col medesimo Moscardo che si avvale probabilmente di occasionali “collaboratori” di sua conoscenza, cui impartì precise disposizioni. Da un punto di vista tecnico, pur manifestando un livello non eccelso, mostra tuttavia una qualità di

tratto e una sicurezza superiori alle altre illustrazioni interne al volume (alcune delle quali firmate dal monogrammista NB).

BIBLIOGRAFIA: SINISTRI PERINI 1978, pp. 26-27, n. 21; SEMENZATO, PERINI 1990, pp. 193-194, n. 57.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- L. Moscardo, *Note ovvero memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile veronese. Uno de padri nell'Accademia Filarmonica. Dal medesimo descritte in tre libri. Nel primo si discorre delle cose antiche, che in detto Museo si ritrovano. Nel secondo delle Pietre, Minerali, e Terre. Nel terzo de Corali, Conchiglie, Animali, Frutti, & altre cose in quello contenute. Furono consacrate, nella prima editione alla Gloriosissima memoria dell'Altezza Serenissima di Francesco fu Duca di Modena e di Reggio. Con l'aggiunta in questa seconda impressione della seconda parte dello stesso Autore accresciuta di cose spettanti particolarmente all'antichità. Con l'indice d'una gran parte delle sue medaglie, et pitture, come anco delli ritratti de Prencipi, et altri illustri huomini, così in arme, come in lettere*, Verona, A. Rossi, 1672 (antip.) (#)

ISABELLA PICCINI

(Venezia, 1644 - 1734)

Figlia d'arte, Elisabetta Piccini abbraccia precocemente la pratica incisoria grazie alla guida del padre Giacomo (Padova, 1617/1619 - Venezia, 1660), alla cui fama s'affianca. Esordisce nei primi anni Sessanta del XVII secolo in collaborazione col fratello Pietro, come attestano le firme collettive "Fillj q.n. Jac. Pi" e "Li Figlioli del P. f." che fungevano quasi da "marchio di fabbrica" familiare (cfr. A. Aureli, *Le fatiche d'Ercole per Deianira*, Venezia, F. Nicolini, 1662; G. Baba, *Philosophicae theses*, [Venezia, s.n.t., 1662]; G. Dall'Angelo, *La Cleopatra*, Venezia, G. Batti, 1662; A. Apolloni, *La Dori*, Venezia, F. Nicolini, 1663; A. Lupis, *Vita di Gio. Francesco Loredano*, Venezia, F. Valvasense, 1663). Mossa da necessità economiche (nel '63 era rimasta orfana del padre), a soli diciannove anni presenta al Doge un'istanza di privilegio privativo – puntualmente accordata dal Senato – relativo alla stampa di alcuni soggetti da lei disegnati e incisi, preservandoli così dal diffuso pericolo di copie e contraffazioni. Il dislivello qualitativo tra i due fratelli Piccini, eredi dello stesso magistero, era piuttosto evidente e ben presto la giovane intraprende una carriera "solista" che la porta ad assolvere committenze eterogenee e dislocate: non solo Venezia dunque, ma anche Padova, Vicenza, Bassano, Verona, Brescia, Ferrara, Bologna, Mantova, Urbino e Lucca. Risale al 1666 il suo ingresso al convento francescano di Santa Croce del Luprio (situato nell'area attualmente occupata dai Giardini Papadopoli), ove assume il nome di Isabella con cui inizia a firmarsi. Qui allestisce una vera e propria officina in cui lavora indisturbata fino agli ultimi mesi di vita, garantendo al contempo una generosa rendita alla comunità. La sua produzione spazia dai testi sacri (prontuari, messali, breviari, vite di santi, ...) alle raccolte poetiche d'occasione, dalla letteratura medico-scientifica a quella storica e celebrativa, non disdegnando nemmeno incisioni sciolte di gusto devozionale (particolarmente richieste dai Remondini che su di esse avevano basato buona parte del loro guadagno), ritratti encomiastici e rami di riproduzione (per conto soprattutto di Vincenzo Maria Coronelli). La diffusione dei suoi lavori era agevolata dai tempi rapidi di realizzazione, dalla particolare configurazione delle lastre intagliate con solchi

profondi che ne garantivano numerose tirature, e il compenso relativamente modesto che la monaca soleva richiedere agli stampatori. La rete di relazioni professionali (pittori e incisori) ricalca ed amplia quella del padre Giacomo, a partire dalla “vecchia” conoscenza di Antonio Zanchi, con cui intreccia sin dal 1665 uno stabile sodalizio (attestato almeno fino al 1712; cfr. G.M. Granara, *Scuola di vera sapienza*, Venezia, G.P. Brigonci, 1665; N. Minato, *Pompeo magno*, Venezia, F. Nicolini, 1666; P. de Godoy, *Disputationes theologicae*, Venezia, G.G. Hertz, 1686; C. Contarini, *La genealogia de' dominii*, Venezia, G. Albrizzi, 1693; J. Hartmann, *Anthropologia physico-medico-anatomica*, Venezia, G. B. Tramontini, 1696; C. Labia, *Simboli predicabili*, Venezia, N. Pezzana, 1696; *Psalterium romanum*, Venezia, N. Pezzana, 1705; *Breviarum romanum*, Venezia, P. Baglioni, 1712), fino ai coetanei colleghi Lodovico David (Lugano, 1648 - Roma, 1709), Giacomo Ruffoni (attivo tra il 1650 e *post* 1699), Gregorio Lazzarini (allievo del David) e Giovanni Antonio Lazzari (attivo tra il 1684 e il 1700).

Rispetto alle oltre duecentotrenta illustrazioni librarie ad oggi assegnate, la sua presenza a Verona risulta piuttosto sporadica: si limita infatti a due collaborazioni ravvicinate negli anni (1678-1679) e una più tarda, di circa un ventennio successiva (1698). I tipografi che beneficiarono del suo apporto furono Giovan Battista Merlo, Antonio Rossi e Giovanni Berno; in tutti e tre i casi si tratta di interessanti antiporte dalla composizione allegorica, fatta eccezione per il ritratto di Scipione Burali, che sembrerebbe desunto da un ritratto già esistente. Per quanto riguarda invece l'effigie del Lavagno (autore de *Il Santo*) se ne segnala il riuso (leggermente ritoccato) a vent'anni di distanza, per l'*Ode istoriche et geniali* scritte dallo stesso autore (Colonia [?], Pier Jacopo del Martello, [1697]).

BIBLIOGRAFIA: DE ANGELIS 1814, XIII, p. 116; ZANI 1823, XV, p. 115; NAGLER 1841, XI, p. 270; CITTADELLA 1854, p. 96; LE BLANC 1888, II.3, p. 199; CAFFI 1892; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 27 n. 410, p. 60 n. 879, p. 93 n. 1322, pp. 100-101 nn. 1406, 1432, p. 113 n. 1600, p. 173 n. 2388; BOFFITTO 1922, pp. 112-113; MOSCHINI [1924], pp. 49-51; BAGATTI 1931, pp. 3-27; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 28 n. 368; TICOZZI 1932, III, p. 143; GALLO 1941, p. 154; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 25; BARIOLI 1958, pp. 1-3; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 59; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, p. 106; SUCCI in *Da Carlevarijs a Tiepolo* 1983, pp. 287-289; *Dizionario enciclopedico* 1975, IX, p. 25; VALCANOVER 1985, pp. 29-48; BONOMELLI 1989, I, pp. 36, 45, 47, 52, 53; MILESI 1989, p. 255; CAPUTI, PENTA 1992, pp. 179-180; BELLINI 1995, p. 414; URBANI 1996, pp. 381-388; MARINI 1998, pp. 78-79; BÉNÉZIT ed. 1999, X, p. 882; THIEME, BECKER ed. 1999, XXVI, p. 581; GOSEN 2001; DI VAIO 2003, pp. 8-13; BIZZOTTO 2004-2005; BARRAL e ALTET in *Passion and commerce* 2007, pp. 93, 214-215 n. 55; MINUZZI in *Passion and commerce* 2007, 376-377; PAVANELLO 2007, pp. 346-352; *Le Muse* 2009, *passim*; COCCHIARA 2010, pp. 114-128, 193-197; TREVISAN, ZAVATTA 2013, pp. 90-91.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Lavagno, *Il Santo, ovvero la Fede conservata. Poema sacro del signor Antonio Lavagno*, Verona, G. B. Merlo, 1678 (antip., tav. con ritr.)
- G. Pindemonte, *Orationi criminali e panegiriche del marchese Gio: Pindemonte historiografo imperiale dedicate al serenissimo Doge di Venetia*, Verona, A. Rossi, 1679 (antip.)
- G. B. Bagatta, *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo, Della Religione de' Chierici Regolari*, Verona, G. Berno, 1698 (antip. con ritr.)


MARCO ALVISE PITTERI

(Venezia, 1702 - 1786)

Marco Alvise Pitteri è uno dei migliori e più rappresentativi incisori del Settecento, secolo che percorre nella sua quasi totale estensione: nasce infatti nel 1702 e muore nel 1786, lasciando un'eredità artistica di oltre quattrocentoquaranta rami. La sua formazione si svolse attorno a due poli principali, calligrafico e tecnico-incisorio. Per quanto riguarda l'abilità del disegno fondamentale sarà per lui la lezione di Giambattista Piazzetta, della cui scuola fu precoce allievo; relativamente alla scienza dell'intaglio invece egli seguì in un primo momento la linea bulinistica di Giuseppe Baroni (1670 ca.-1731) per poi abbracciare la maniera "a tratti paralleli" di Claude Mellan, già "importata" in territorio veneto dall'asolano Giovanni Antonio Faldoni, "il quale, orgoglioso del proprio merito [...] non poteva amare il Pitteri in cui vedeva un troppo forte competitore" (Moschini [1924], p. 90). Nel corso della sua carriera il Marco Alvise porterà infatti agli estremi tale linguaggio grafico, rendendolo più dinamico e predisposto alla resa chiaroscurale anche attraverso la scomposizione dei segni in varianti più minute – talvolta addirittura punteggiate – ora rafforzate ora attenuate al fine di restituire la naturalezza degli effetti luministici in bicromia. La prima testimonianza certa della sua partecipazione alle sorti dell'editoria illustrata si colloca nel 1724, anno in cui Giovan Battista Recurti pubblica il primo volume de *La chiesa di Gesù Cristo vendicata* inserendo in antiporta una tavola (l'*Allegoria della Religione che scaccia l'Eresia*) in cui già sono evidenti l'alto livello qualitativo del suo lessico incisorio e l'ottima intesa pittorica col suo maestro (nonché compare di matrimonio nel '35) Giambattista Piazzetta. A partire da tale data la richiesta di suoi contributi sembra intensificarsi anche e soprattutto nel settore della ritrattistica, come dimostra la successione di rami firmati posti a corredo di svariati testi degli anni a venire: i *Carminum libri III* di Pietro Silio (Venezia, G. Tommasini, 1726), la seconda edizione dei *De Byzantinæ historiæ scriptoribus* (Venezia, B. Javarina, 1729; su un dipinto di F. Ruschi), l'*Historia ecclesiastica Veteris Novique Testamenti* di Noel Alexandre (8 voll., Paris, S. de Grasortis, 1730), le *Azioni del b. Giovanni Gradenigo* (Venezia, C. Buonarrigo, 1731) e l'*Hippocratis Opera omnia* (3 voll., Venezia, C. Zane, 1736-1739). Tra i ritratti più famosi, pur svincolato da una logica libraria, si cita quello del maresciallo von der Schulenburg (da un dipinto di Francesco Carlo Rusca), ancorabile al 1730-35. Proprio dalla metà del quarto decennio, l'incisore veneziano inanella importanti successi che lo consacreranno artista di primo livello, forte anche del solido binomio col Piazzetta; la coppia infatti sarà molto prolifica fino al 1754, anno di morte del pittore. Del '36 è la partecipazione alle vignette delle *Oeuvres* del Bossuet (10 voll., Argentina [ma Venezia], 1736-1757) – assieme al Cattini, Orsolini, Gregori, Schmutzer – e del '37 l'antiporta del *Newtonianismo per le dame* dell'Algarotti (Napoli [ma Venezia], G. B. Pasquali), entrambi testi la cui popolarità fu direttamente proporzionale a quella degli illustratori "di copertina". L'anno successivo Pitteri collabora con il veronese Antonio Balestra all'elegante frontespizio *Del palazzo de' Cesari* (Verona, P. A. Berno, 1738) aprendo la strada ad altre imprese tipografiche illustri di carattere antiquario, come ad esempio il zanettiano *Delle antiche statue greche e romane* (2 voll., Venezia, [G. B. Albrizzi], 1740-1743); qui ebbe l'occasione di confrontarsi non solo con il Faldoni, ma anche con tutta una generazioni di incisori lagunari: Camerata, Cattini, Orsolini, Patrini, Sartori. Il 1740 vide anche l'uscita del *Beatae Mariae Virginis officium* (Venezia, G. B. Pasquali, 1740), un piccolo messale magnificamente illustrato da disegni del Piazzetta, il cui testo fu interamente intagliato da Angela Baroni. A confermare il sodalizio col pittore è la serie delle dodici stampe

sciolte raffiguranti gli apostoli (completata dalle teste di Gesù, Dio padre e Maria), pubblicate sempre a Venezia, verosimilmente tra il 1742 e il 1744 (Chiari Moretto Wiel 1966, p. XVIII) per le quali chiese addirittura – ed infine ottenne – il privilegio privativo (Gallo 1941, p. 177). Marco Alvisi interpreta alla perfezione, ancora una volta, il gusto chiaroscurale del suo modello manifestando una capacità del tutto autonoma – e ben accetta dallo stesso Giambattista, che soleva controllare i suoi incisori – di tradurre i contrasti cromatici attraverso “sciami” di punti che, giustapposti, danno all’occhio un impatto dinamico e vivo, balenante di riflessi. Lo scrittore Carlo Goldoni, che nel ’53 beneficiò di un ritratto firmato da entrambi per il primo volume delle *Commedie* (10 voll., Firenze, eredi Paperini, 1753-1755), a lui rivolgendosi nel *Frappatore*, scriverà: “Piazzetta sarà famoso per tutti i secoli, per le opere insigni del suo pennello, ma ancor più per le rinomate incisioni vostre, onde avete arricchito il pubblico coi suoi pensieri scolpiti, de’ quali chi è, che amante sia del disegno, che non ami di provvedersi, e non sappia di avere in essi il più bell’ornamento di uno studio, di una Camera, di un ritiro?” (Goldoni 1755, p. 301).

Dopo la morte del Piazzetta, nel ’54, il nostro intraprende giocoforza nuovi rapporti professionali con vari altri artisti come Pietro Longhi, Lorenzo Tiepolo, Pietro Antonio Novelli, Giambettino Cignaroli, Francesco Lorenzi, Pompeo Batoni, Giuseppe Zangiacomi e i piazzetteschi Antonio Marinetti e Giuseppe Angeli. Sei anni più tardi tuttavia tornerà a lavorare sulle sue tracce per volontà dell’editore Giambattista Albrizzi che fa stampare, a sue spese, gli *Studj di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri* (e di Francesco Bartolozzi, benché non citato nel titolo) ottenendo per giunta un privilegio ventennale (Gallo 1941, p. 182). Si tratta di ventiquattro disegni originali (studi di teste, mani, piedi, parti anatomiche) tradotti su rame secondo due distinte modalità: a semplice contorno – per mano del fiorentino Bartolozzi – e a tratti paralleli – secondo il sistema del Pitteri – per un totale di quarantotto incisioni finali. Esse incontrarono grande seguito, sia per il valore didattico intrinseco, sia per l’alta qualità del prodotto che s’impose presto nel gusto dei contemporanei.

Nonostante l’ottima fama goduta in vita dal Pitteri, poche sono le sue collaborazioni ad illustrazioni librarie *extra moenia*, concentrandosi essenzialmente la sua attività nella città marciata. Acquista dunque maggior interesse la sua presenza in altri centri, *in primis* Verona (ove risulta attivo nel ’38 e nel ’62, con un intervallo di venticinque anni), Brescia (cfr. il ritratto del doge in *Componimenti presentati al Serenissimo Principe Francesco Loredano*, G.M. Rizzardi, 1752), Padova (ritratto di Arnaldo Speroni in *Dottrina cristiana spiegata in quattro libri del padre d. Gabriello Savonarola*, vol. I, stamperia Conzatti, 1768; riutilizzato dal tipografo nel 1776 e 1788 rispettivamente in *Poesie per l'ingresso al vescovato di Adria e Adriensium episcoporum series*), Bassano del Grappa (ritratto del Costadoni in *Memorie della vita di Flaminio Cornaro*, stamperia Remondini, 1780). A lui la scrivente assegna inoltre una serie di rami contraddistinti dal monogramma MP () perfettamente in linea con lo stile a taglio unico sopra descritto. Tra i primi ad intuirne le potenzialità, a Verona, fu Scipione Maffei, il quale gli commissionò la piccola vignetta frontespiziale dell’edizione in ottavo della *Verona Illustrata*; la conoscenza diretta del marchese spiega forse meglio come mai del ritratto dell’erudito atesino, accanto alla versione ‘locale’ Rotari-Cunego, esista anche la bella – e forse più famosa – variante Lorenzi-Pitteri (cfr. Marinelli 1986, p. 88). Pallucchini lo definì un “incisore isolato” (*Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 95) poiché tra quanti gravitarono nella sua orbita cercando di assorbirne la tecnica (Vincenzo Giacomini, Giuseppe Lante, Andrea Rossi, ...), nessuno riuscì mai a raggiungere i suoi alti livelli di sensibilità interpretativa e capacità bulinistica.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, III, pp. 63-64; STRUTT 1786, II, p. 232; BASAN 1809, II, p. 84; DE ANGELIS 1814, XIII, pp. 132-133; BRYAN 1816, II, pp. 209-210; BRULLIOT 1817, n. 947 (I); ZANI 1823, XV, p. 190; TICOZZI, 1832, III, p. 158; DE BONI 1840, p. 796; NAGLER 1841, XI, pp. 395-397; LE BLANC 1888, II.3, pp. 211-212; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 39 n. 600, p. 100 n. 1411, p. 121 nn. 1727, 1728, p. 214 n. 3001; RAVÀ [1922]; MOSCHINI [1924], pp. 90-91; CORNA 1930, II, p. 737; CALABI 1931, pp. 25-26, 52; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 422 n. 5987; PETRUCCI 1938, pp. 550-552; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 94-95; GALLO 1941, pp. 176-177, p. 182; LIVAN 1942, pp. 25, 54, 62, 146, 151, 207; MAURONER 1944; DE WITT 1950, pp. 181-182; LANCKOROŃSKA 1950, pp. 31-33 nn. 11, 28, 43, pp. 35-40 n. 93, 105, 120, 146, 156, 170, p. 43 n. 233, p. 45 n. 274; PIGNATTI 1973; *Dizionario enciclopedico* 1975, IX, pp. 127-129; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, pp. 60-62; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 113-122; DORIGATO in *Giambattista Piazzetta* 1983, pp. 173-174 e 177-186; KNOX in *G. B. Piazzetta disegnatore* 1983, pp. 27-47, 54-57; SUCCI in *Da Carlevarijs a Tiepolo* 1983, pp. 305-322; MILESI 1989, p. 257; BELLINI 1995, pp. 420-421; CHIARI MORETTO WIEL in *L'eredità di Piazzetta* 1996, pp. XIV-XXIV, pp. 8-33, nn. 8-50, pp. 36-40 nn. 59-67, pp. 69-79 n. 136-147; SUCCI in TURNER 1996, XXIV, pp. 894-895; BÉNÉZIT ed. 1999, XI, p. 37; THIEME, BECKER ed. 1999, XXVII, p. 118; DELORENZI 2009, pp. 79-82; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 243, p. 254; PETRONELLI in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, pp. 47-48; KUTSCHKE in *Allgemeines* 2017, XCVI, pp. 83-84.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- B. Ferrari, *Bernardini Ferrarii Mediolanensis Theologi De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris concionum cum praefatione Joannis Georgii Graevii*, Verona, J. Vallarsi, 1731 (front., vign.) [MP]
- F Brognonigo, *Theses ex universa philosophia selectae quas sub auspiciis Deiparae Virginis sine labe conceptae. Ex Academia Veronensi apud P.P. Soc. Jesu Publice propugnanda exhibet. Jo. Franciscus Brognonicus*, Verona, P. A. Berno, 1731 (antip.) [MP]
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte seconda. Contiene l'istoria della letteraria osia la notizia de scrittori veronesi*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1731 (front.*) [MP]
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte prima. Contiene l'istoria della città e insieme dell'antica Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (front.*) [MP]
- A. Rota, *Notizie istoriche di S. Anselmo Vescovo di Lucca, e Protettore di Mantova*, Verona, P. A. Berno, 1733 (tav. calc.) [MP]
- A. Mazzoleni, *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese scritta dal P. Alessandro Mazzoleni prete della congregazione dell'Oratorio di Roma*, Verona, A. Targa, 1735 (front.*) [MP]
- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (front.)
- *Rime per le nozze del Signor Co. Gaspare Giusti con la Signora Co. Maddalena Trissino madre della Signora Contessa Sposa da Bartolomeo Ziggianti*, Verona, J. Vallarsi, 1742 (front.*) [MP]
- *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin proveditor di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1754 (vign.*) [MP]
- F. Manzoni, *I treni di Geremia volgarizzati in canzoni e tradotti in latino dall'ebreo con annotazioni. Storia della distruzione di Gerusalemme a' tempi di Sedecia*, Verona, M. Moroni, 1762 (front. e vignn.)
- G. Pompei, *L'Ipermestra. Tragedia*, Verona, D. Ramanzini (front.*) [MP]

LUIGI PIZZI

(Verona, 1759 - Padova, 1821)

Pressoché nulle sono le notizie biografiche su Luigi Pizzi se si eccettuano i profili dedicatigli da Diego Zananndreis e Giannantonio Moschini nonché gli scarsi documenti d'archivio scovati trent'anni or sono dal Rognini. Ticozzi, De Boni e Le Blanc, nei relativi repertori, trattano infatti di un omonimo e coetaneo incisore milanese il cui *curriculum* si svolse tra il capoluogo lombardo, Carrara e Venezia (Ticozzi 1832, III, p. 159; De Boni 1840, p. 797; Le Blanc 1888, II.3, p. 212). Lo scrittore-cronista veronese ci informa invece che Luigi nacque in riva all'Adige nel 1759 e che, dimostrata una naturale inclinazione verso il disegno e l'incisione, fu messo inizialmente a bottega da Domenico Lorenzi, fratello del noto pittore; quest'ultima notizia non risulta confermata dal Moschini il quale riporta, al contrario, un triennale tirocinio presso la scuola mantovana di Giuseppe Bottani (Cremona, 1717 - Mantova, 1784). Ad ogni modo, terminato il periodo di apprendistato il Pizzi si spostò a Venezia, ove entrò a far parte dell'Accademia di Belle Arti, svolgendo addirittura per qualche anno il ruolo di maestro d'intaglio. Entrambi gli avvenimenti sono suffragati da testimonianze coeve che tuttavia non collimano perfettamente tra di loro: se da un lato infatti si attesta che Luigi, figlio del mercante Anselmo (non Agostino, come affermava il Moschini; cfr. p. 179), nasce e viene battezzato il 21 aprile del 1759 presso la parrocchia di San Tomio (ASCVVr, *Parrocchia di San Tomio*, Registro dei battezzandi, *ad nomen*, in Rognini 1985, p. 186) dall'altro però, nell'anagrafe dell'omonima contrada per l'anno 1802 egli è indicato come "emigrato" (ovvero trasferito a Venezia) cinquantaduenne (ASVr, *Stato d'anime della Contrada di San Tomio, anno 1802, Stato di famiglia dell'incisore Luigi Pizzi*, in Rognini 1985, p. 187), mentre stando alla data di nascita citata dovrebbe averne nove in meno. Tra il soggiorno lagunare e quello patavino (entrambi ripresi ne *Le vite* e in *Dell'incisione in Venezia*) va altresì ricordata una parentesi nella capitale ancorabile, su base documentaria, al 1784. In quest'anno infatti affianca al proprio nome il locativo *Romae* in calce al ritratto del Morosini del Dalla Rosa, inserito quale antiporta al *De Deo* del Savinelli (Verona, eredi Carattoni). Alla fine del nono decennio del secolo lo si trova invece coinvolto in alcune notevoli iniziative livornesi gravitanti attorno alla tipografia di Tommaso Masi: spiccano, in particolare, gli otto tomi del *Teatro italiano antico* (1786-1789) entro cui però collabora ai soli voll. III e IV (1787), le *Satire di Q. Settano con aggiunte, e annotazioni* (1786), le *Satire di Iacopo Soldani Pier Iacopo Martelli Lodovico Paterno M. Francesco Berni ed altri* (1787) e le *Satire di Salvator Rosa con le note d'Anton Maria Salvini ed altri* (1787), tutti pubblicati con *datum* londinese. Il Pizzi dimostra così di reggere il confronto con illustri colleghi come Francesco Rosaspina, Giovanni Lapi e Domenico Cunego, avendo maturato capacità compositive dal sapore classicheggiante e una buona dimestichezza con la tecnica acquafortistica. La presenza, ancora una volta, del toponimo "Roma" o "Romae" in molti di questi contributi non lascia adito a dubbi sulla permanenza laziale; Moschini quantifica addirittura tale soggiorno romano in diciassette anni, imputando al Cunego – "già amico della famiglia Pizzi" – il ruolo fondamentale di mediatore (Moschini [1924], p. 179). Il rientro in Veneto sembra ancorabile ai primi dell'Ottocento: in questo periodo il nostro riaggancia infatti i ponti con alcune committenze scaligere (al 1801 si ascrive il ritratto del Generale Brune declinato dal Dalla Rosa; cfr. Tomezzoli 1999, p. 68), mentre nel 1802 assolve alle richieste di Bartolomeo Amigoni, veronese naturalizzato vicentino, per il quale incide il *Convitto di S. Gregorio Magno* del Caliarì conservato nel refettorio di Monte Berico. Nel 1806 lavora per i Remondini di Bassano

(*Prediche alla corte di monsignor Adeodato Turchi vescovo di Parma*) e successivamente si trasferisce in via definitiva a Padova, ove continua la propria carriera fino al 1821, anno in cui viene a mancare, “appena compiuta l’età d’anni 62” (Zannandreis 1891, p. 513). La sua produzione vanta sia illustrazioni librarie che stampe sciolte ad uso privato; tra quest’ultime, oltre al citato *Convitto di S. Gregorio Magno*, si ricordano la *Madonna della Seggiola* del Raffaello e il *Martirio di Sant’Andrea* del Reni.

BIBLIOGRAFIA: ZANNANDREIS 1891, pp. 512-513; MOSCHINI [1924], pp. 178-179; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 186; MILESI 1989, p. 257; VECCHIATO in *1797. Bonaparte a Verona* 1997, pp. 341-342; BÉNÉZIT ed. 1999, XI, p. 42; THIEME, BECKER ed. 1999, XXVII, pp. 125-126.

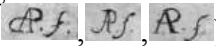
Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- L. Savinelli, *De Deo. Theses ex metaphysica*, Verona, eredi Carattoni, 1784 (antip. con ritr.)

ALESSANDRO POMPEI

(Verona, 1705 - Garda, 1772)

Fu personaggio di primo piano nel panorama politico e architettonico scaligero, attivo portavoce della *renovatio* culturale – in senso classicista e antibarocco – guidata da Scipione Maffei. Come quest’ultimo, anche il conte Pompei completò la sua formazione presso il Collegio nobiliare di Parma, dove dimostrò da subito una naturale inclinazione per il disegno, pratica coltivata inizialmente sotto l’egida di Clemente Ruta (1685-1767), artista parmigiano allievo del Cignani. Rientrato a Verona nel ’25, prese a frequentare l’Accademia del nudo e proseguì la carriera pittorica presso la bottega di Antonio Balestra, sul cui linguaggio accademico plasmò lo stile. Forse in seguito ai viaggi romani del ’29 e del ’39 (condotti col Cristofoli), forse su suggerimento del marchese Maffei, forse per quell’implicita gerarchia delle arti che imponeva al suo *status* comitale più alti interessi in ambito artistico, a partire dal quarto decennio del secolo egli convertì le proprie ricerche all’*ars aedificatoria*. Poco convince l’ipotesi del Milizia secondo cui tale “deviazione” di percorso andrebbe letta alla luce della difficoltà a trovare un abile architetto per il progetto della villa di famiglia, a Illasi (Milizia 1768, p. 422); più documentata appare invece l’analisi del Franzoni, che considera determinante in questo senso il legame con i Pellesini, famiglia di architetti, periti ed ingegneri (Franzoni 1975-76, pp. 213-218). Certo è che nel corso della sua vita egli non abbandonò mai completamente l’attività pittorica (sebbene subordinata ad altri impegni) tanto da venire addirittura nominato, nel 1766, Direttore della neofondata Accademia di Pittura veronese. Il suo prestigioso *curriculum* professionale si snoda in categorie architettoniche eterogenee – dalle residenze signorili agli edifici religiosi, dalle infrastrutture commerciali a quelle culturali (cfr. le ville Pompei a Illasi, Giuliani a Settimo Gallese, Pindemonte a Isola della Scala; una facciata di palazzo Spolverini, il museo lapidario, la dogana di S. Fermo, il tempietto a Sanguinetto, le chiese urbane di San Giacomo Maggiore e San Paolo) – e non si presenta disgiunto da un costante impegno politico-civile né tantomeno da esigenze letterarie. A tal proposito, famoso è il suo volume su *Li cinque ordini dell’architettura civile di Michel Sanmicheli* (Verona, J. Vallarsi, 1735), atto a tracciare – attraverso la comparazione dei grandi nomi del Rinascimento – un nuovo “manifesto” linguistico di derivazione classicistica in linea con le istanze maffeiiane e con le

fabbriche da lui stesso messe a punto. Il suo contributo qui non si limita ai soli contenuti del testo, ma si spinge anche all'allestimento delle illustrazioni postevi a corredo; grazie agli apporti grafici del coetaneo amico e collega Gaudenzio Bellini, fu proprio il conte veronese infatti a preparare le matrici calcografiche relative alle sezioni di capitelli, colonne e facciate. Ogni tavola risulta contrassegnata dal monogramma *AP*, declinato in almeno tre diverse forme (cfr. ) ma accompagnato sempre dalla sigla *f[ecit]* che sottolinea, per l'appunto, la tipologia operativa propria dell'incisore. Non si dimentichi inoltre che alcune vignette recano solamente la sua firma, a dimostrazione di come Alessandro lavorasse anche in qualità di *peintre-graveur*, pur a livello amatoriale e con esiti non eccelsi (ben distanti dunque dai contributi lasciati dal Balestra). Nel corso della sua eterogenea carriera, il conte architetto torna saltuariamente a cimentarsi con l'attività incisoria, talvolta in autonomia (come per le mappe, planimetrie e sezioni delle *Osservazioni letterarie*) talvolta in collaborazione con pittori di primo piano (si veda l'iniziale "Q" per il *Del Palazzo de Cesari*, disegnata da Giambettino Cignaroli), talvolta semplicemente nel ruolo di disegnatore. È questo il caso, ad esempio, della stampa sciolta con il bel ritratto dell'umanista bresciano Jacopo Bonfadio, delineato dal Pompei (a partire da un dipinto di Bernardino India di proprietà Moscardo) e inciso dallo Zucchi; o ancora del frontespizio per i *Capitoli dell'Accademia* (Verona, stamperia Moroni, [1766]) tradotto su rame dal Bertini e riutilizzato poco dopo nell'*Orazione in morte di Giambettino Cignaroli* scritta dal nipote Girolamo Pompei, probabilmente proprietario della stessa matrice (Verona, stamperia Moroni, 1771).

BIBLIOGRAFIA: MAFFEI 1738, III, pp. 205-218; MILIZIA 1768, pp. 421-424; ZANI 1823, XV, p. 235; TICOZZI 1832, III, pp. 171-172; NAGLER 1841, XI, p. 484; LE BLANC 1888, II.3, p. 227; LORENZI 1890, pp. 13-16; ZANNANDREIS 1891, pp. 375-378; CORNA 1930, II, p. 742; SEMENZATO 1961, pp. 192-200; BORELLI 1975, pp. 539-588; *Dizionario enciclopedico* 1975, IX, p. 169; FRANZONI 1975-1976, pp. 213-218; MARCHINI 1975-1976, pp. 243-275; SANDRINI in *L'architettura a Verona* 1988, I, pp. 271-289, SANDRINI in *L'architettura a Verona* 1988, II, pp. 287-302; MILESI 1989, p. 260; FARINATI in TURNER 1996, XXV, p. 191; THIEME, BECKER ed. 1999, XXVII pp. 237-238; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 243 e 253; TURRI in *Tiepolo Piazzetta Novelli* 2012, pp. 122-124; CARLOTTI 2015, pp. 88-98; KASTEN in *Allgemeines* 2017, XCVI, p. 286

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola*, Verona, J. Vallarsi, 1735 (vignn., tavv. calc.)
- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (iniziale) [AP]
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...] tomo II*, Verona, J. Vallarsi, 1738 (tav. calc.)
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...] tomo III*, Verona, J. Vallarsi, 1738 (tavv. calc.)

GIACINTO RUBINI

(Verona, 1702 ca. - post 1759)

L'unico appiglio storico riguardo a Giacinto Rubini proviene dalle indagini archivistiche di Luciano Rognini. Spettò a quest'ultimo infatti segnalarne lo stato di famiglia all'anno 1738: in quel periodo Giacinto (del fu Stefano), indicato quale "stampator e intagiador", aveva trentasei anni ed era registrato alla Contrada dell'Isolo Superiore assieme alla moglie Maria Zanvetori e i figli Antonio, Stefano e Angela, rispettivamente di dieci, quattro e due anni (ASVr, *Contrada dell'Isolo Superiore*, anno 1728, antiche anagrafi, prov. n. 422 in Rognini 1985, pp. 186-187). Pur ammettendo un eventuale imprecisione nell'annotazione della nascita all'anagrafe di residenza – cosa peraltro abbastanza comune, causata dal variabile intervallo che poteva intercorrere tra il giorno del parto e quello del battesimo – risulta tuttavia piuttosto agevole fissare ai primi del Settecento uno dei due estremi biografici del nostro. Legami di parentela con il pittore Giovanni Battista Rubini (Cortemaggiore, fine XVII sec. - Piacenza 1752), formatosi sugli insegnamenti del Cignani, del Prunati e del Balestra (*Dizionario enciclopedico* 1975, X, p. 61), o con il pressoché sconosciuto Rubino, originario del Piemonte ma attivo anche in Veneto (*Dizionario enciclopedico* 1975, X, p. 62) non sono dimostrabili. Relativamente alla sua attività di incisore poche sono le testimonianze ad oggi riscontrate: oltre alla tavola raffigurante il *Baccanale carnevalesco in piazza dei Signori*, più volte utilizzata nell'editoria locale (Tumermani 1759, 1763, 1764; Ramanzini 1772) e forse circolante in maniera "sciolta", è nota anche una veduta della *Sacra Rupe della B. V. Maria dalla Corona di Monte Baldo* (mm 200 x 142), ricavata da un disegno di Ludovico Perini (senza data, ma di certo entro il 1731, anno di morte dell'architetto). Lo stile appare in entrambi i casi non particolarmente raffinato e anche per questo verosimilmente limitato a una circolazione locale.

BIBLIOGRAFIA: ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 77 n. 991; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 186-187; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 202, n. 142; GIRARDI PERINI 2010, p. 42, n. 22.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo baccanale o sia gnoccolar di Verona. Umiliato a S. E. Il. Nobil Uomo Sig. Giannandrea Giovanelli capitano e vice podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1759 (tav. calc.)
- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo baccanale o sia Gnoccolar di Verona. Seconda edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. signor Gio. Battista Contarini capitano e vice-podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1763 (tav. calc.*)
- G. A. Tumermani, *Relazione dell'annuo baccanale o sia gnoccolar di Verona. Terza edizione accresciuta di nuove notizie, ed ornata di Rami. Umiliata a S. E. Il. N. H. Signor Antonio Corner capitano, e vice podestà della stessa città*, Verona, G. A. Tumermani, 1764 (tav. calc.*)
- *Verona in chiaro scuro. Macaronèa veneziana, de ideal imaginario tra i suporti del mondo de la luna, indirizzata a un so amico in Venezia in ocasion del gnocolar, che se fa in Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1765 (tav. calc.*)
- M. Bordegatto, *Cicalata in lode dei gnocchi che fecero un certo Ser Pippetto Berlingaccio assieme il suo cuoco di sovrano Coppalorda da Pastricciano nell'occasione della festa che si tiene in Verona nel venerdì ultimo carnescalesco detto il venerdì gnoccolaro*, Verona, D. Ramanzini, 1772 (antip.*)

GIACOMO RUFFONI

(attivo tra il 1650 e *post* 1699)

Di probabile origine trentina, il Ruffoni lavorò con assiduità a Vicenza, Padova e Venezia, dimostrando di essere stabilmente inserito entro circuiti culturali di discreto prestigio. In due casi il suo nome risulta attestato anche nella più lontana Brescia dove, per i torchi di Giovan Battista Gromi, congedò le illustrazioni de *L'impetrata perfida dell'empio monarca* del Manente (su disegni del vicentino Antonio Minozzi) e della *Pratica di coscienza* del Richiedei, rispettivamente nel 1673 e nel 1689, ovvero a carriera “avanzata”. Pur in assenza di documentazione schiacciante, pare tuttavia condivisibile l'ipotesi che la sua formazione sia avvenuta sotto l'egida di Giovanni Georgi (Norimberga?, 1590 circa - Padova?, *post* 1667), incisore e illustratore i cui estremi biografici ancora ci sfuggono. Versato tanto col bulino quanto con l'acquaforte, Giacomo si specializzò nel settore cartografico e nelle ricostruzioni effimere; lo attestano, ad esempio, le mappe calcografiche di Riva e Trento derivate dai disegni del proto Lodovico Sordani, la riproduzione degli addobbi allestiti ai Carmini nel 1663 in occasione delle *Esequie Fatte in Padova al Gran Prior [...]* Agostino Forzadura (s.n.t., 1663) e il foglio sciolto con gli interni del Santo realizzato dopo l'inserimento nella Cappella delle Reliquie del gruppo marmoreo di Filippo Parodi, ancorabile al 1699 (ultima testimonianza della sua attività). A Vicenza frequentò la cerchia dell'Accademia Olimpica, per la quale fu addirittura chiamato ad eseguirne gli *Statuti*, rinnovati nel 1650 (antiporta e tavole architettoniche); allo stesso ambito accademico si ascrivono i quattordici rami dei *Compendi storici* di Alfonso Loschi (Venezia, G.P. Pinelli, 1652; ristampato anche a Vicenza, per G. Amadio, nel 1664) e altre illustrazioni in componimenti d'occasione tra cui si citano le *Lacrime di Parnaso* (Vicenza, G. Bottelli, 1663). Furono però soprattutto le altre due città sopra menzionate a fungere da cassa di risonanza per la sua affermazione professionale: grazie alle apprezzabili capacità ritrattistiche e didascaliche, Ruffoni venne qui coinvolto in molteplici iniziative editoriali, dal settore librettistico alle ‘micro-pubblicazioni’ gratulatorie o encomiastiche, fino ai testi specialistici di ambito universitario (medico *in primis*). A Padova è richiesto soprattutto dai tipografi Frambotto (nelle tre generazioni rappresentate da Paolo, Giuseppe e Pietro Maria) e, in seconda battuta, anche dal Luciani, Crivellari, Cadorino, Pasquati (stampatore episcopale) e Candiani. A Venezia frequenta invece soprattutto la bottega di Giovanni Giacomo Hertz (a partire da *Del regno d'Italia* del Tesauo, uscito nel '67), ma anche gli stampatori Pinelli, Valvasense, Baba, Cestari, Bodio, Guerigli, Poletti, nonché i noti Pezzana e Albrizzi. Si aggiungano inoltre le conoscenze, talvolta indirette, con intellettuali di primo piano (cfr. Charles Patin, Carlo Dottori, Ottavio Ferrari, Poliziano Mancini, Pietro Saviolo, Sertorio Orsato per cui illustra, nel 1678, la *Historia di Padova*) e il confronto diretto con colleghi artisti, tra cui Pietro Piccini, Carlo Girolamo Castelli, Lodovico David, Antonio Bosio, Valentin Lefèvre, Carlo Scotti e Leonhard Heinrich van Otteren. Nel 1676 la sua carriera intersecò quella dell'illustratrice Isabella Piccini, con cui fu chiamato a collaborare per la decorazione dei *Nabuchi statuta* di Antonio Maria Bianchi (Venezia, Poletti, 1676). A tal proposito l'indagine sulla produzione veronese di fine Seicento ha permesso non solo di aggiungere nel “portfolio” ruffoniano due edizioni ad oggi inedite, ma anche di evidenziare un secondo importante co-intervento dei due incisori ne *Il Santo, ovvero la Fede conservata* di Antonio Lavagno (Verona, G. B. Merlo, 1678). Il testo, pur in modesto formato in dodicesimo, si presenta corredato di ventiquattro interessantissimi rami firmati dal “Ruphon”, oltre a due della Piccini. Un sottinteso termine di confronto potrebbero essere le *Relationi del Gran*

Santo di Padova Antonio del Mancini, edito a Padova (per il Frambotti) più di vent'anni prima, nel 1654. Nonostante in quell'occasione egli firmi soltanto l'antiporta architettonica, andrebbero infatti a lui assegnate anche le ventotto incisioni sul santo, per via di un riconoscibile *ductus* lineare (tratti "riempitivi" verticali e orizzontali) dallo stile "pittorico", ricco di richiami all'arte alta. Che la sua presenza a Verona (significativamente esclusa dai profili biografici finora dedicatigli) possa essere legata a quel Raimondo Giovanni Forti veronese, professore allo *Studium* patavino, di cui eseguì il ritratto per il *Consultationum et responsionum medicinalium* (Padova, M. Bolzetta, 1669) rimane nondimeno ipotesi tutta da dimostrare. Ad avvallare però una probabile conoscenza diretta della città atesina sono due interessanti stampe sciolte da lui firmate, raffiguranti la "Rena di Verona" (120 x 170 mm) e il "Ponte Nuovo di Verona" (120 x 170 mm) (BCVr, Sezione Stampe) entrambe impresse a Padova nel 1654 "per Mattio Cadorin" – il Bolzetta – editore, mercante, stampatore a contatto con l'Università anche in virtù della carica di "stimador di libri" (Passamani in DBI 1973, 16, pp. 95-96) e per il quale congederà – oltre ad alcune tavole didattiche in testi di tipo scolastico – la mappa degli *Agri Patavini*, a corredo delle *Inscriptiones sacrae, et prophanae F. Jacobi Salomonii* (Padova, Tipografia del Seminario, 1696).

BIBLIOGRAFIA: NAGLER 1845, XIV, p. 61; BOFFITTO 1922, pp. 115; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, pp. 26-27, nn 340-341, p. 34, n. 444; *Dizionario enciclopedico* 1975, X, p. 64; PERSICO ROLANDO 1985, pp. 50-51; BONOMELLI 1989, I, p. 52; MILESI 1989, pp. 282-283; THIEME, BECKER ed. 1999, XXIX, p. 213; TREVISAN 2008, pp. 199-216; COCCHIARA 2010, pp. 135-140 e 200-201; GIRARDI PERINI 2010, p. 43, nn. 23-24; TREVISAN 2010, pp. 184-230; TREVISAN 2012, pp. 99-101; TREVISAN, ZAVATTA 2013, pp. 99-101.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Lavagno, *Il Santo, ovvero la Fede conservata. Poema sacro del signor Antonio Lavagno*, Verona, G. B. Merlo, 1678 (tavv. calc.)
- G. Leali, *Il vestire all'altare cioè Sermoni da farsi in occasione di Vestire, o Professare Novitij, e Novitie dell'Ordine di San Francesco, e Santa Chiara, Applicabili ad ogni Religione, et Istituto*, Verona, D. Rossi, 1685 (antip.)

ALESSANDRO SCOLARI

(Verona, 1719 - 1759)

Figlio minore nato dalle seconde nozze di Stefano Scolari – capostipite della famiglia di stampatori veronesi – con Orsola Sempredoni, Alessandro svolse la professione di stampatore/editore sin dalla fine del quinto decennio del secolo, come provano alcuni compendi agiografici pubblicati "In Roma, ed in Verona" nel 1748 (*Compendio della vita, virtù, e miracoli di san Giuseppe da Leonessa; Compendio della vita, virtù, e miracoli di san Fedele da Sigmaringa; Ristretto della vita di San Giuseppe da Leonessa; Vita di San Fedele da Sigmaringa*) tutti curiosamente gravitanti nell'ambito dei minori cappuccini. Benché immatricolato solo dal 1752 (senza esame d'ingresso in quanto orfano, secondo i precetti corporativi), già nel '49 congedava il primo e il secondo volume delle *Notizie storiche delle chiese di Verona raccolte da Giambattista Biancolini* (cui sarebbero seguiti il terzo e il quarto rispettivamente nel 1750 e 1752), iniziativa a più volumi – otto in totale – dedicata al vescovo Bragadino e continuata poi da Agostino Carattoni

tra il 1761 e il 1771. Legittimo erede della stamperia paterna sita in ponte Navi, egli si fa promotore di un'operazione editoriale *sui generis* specializzata in immagini a stampa sciolte di tipo devozionale, forse influenzata dalle coeve e redditizie iniziative remondiniane o, più semplicemente, da una diversa disponibilità economica della committenza. Fino ad oggi una sua possibile attività collaterale in qualità di incisore era totalmente ignorata; tuttavia la firma “Alessand.^o Scolari Sculp:” in calce all’antiporta del testo di Girolamo Peverello – di cui riproduce lo stemma – non sembra lasciare dubbi in merito. A complicare in parte la questione è il fatto che l’opera venisse pubblicata non dalla tipografia Scolari, come ci si aspetterebbe, bensì dagli eredi Merlo. Va detto anche che all’altezza del sesto decennio del secolo la bottega di famiglia non era più così attiva da un punto di vista editoriale tanto che, dopo il quarto tomo del Biancolini (1752), non si sono riscontrati ulteriori testi a stampa. Posto che Alessandro rimane iscritto all’Arte sino al ’59 e che gli stessi Scolari risultano citati nel Libro dei Confratelli fino almeno al ’74 (come provano i documenti d’archivio) si può desumere ci sia stata una sorta di “riconversione” dell’indirizzo produttivo; è verosimile cioè pensare che, forse su indicazione dell’ormai esperto Alessandro, si sia optato per una produzione pressoché esclusiva di immagini di santi, sia calcografiche che xilografiche (realizzate “in casa”), entrambe molto richieste dal mercato scaligero.

Rimane dubbia invece la paternità della vignetta frontespiziale posta in testa al *Rito per armare*, rappresentante i santi Fermo e Rustico: se da un lato l’indicazione in basso a destra è infatti inconfutabile (“In Verona p[er] Allessandro Scol.”), resta tuttavia aperto il quesito sullo scioglimento della sigla a sinistra, dove la prima lettera, non perfettamente impressa, può leggersi come una “I.” (un po’ inclinata) oppure – più verosimilmente – come una “A.”. Accettando quest’ultima interpretazione, la firma per acronimo viene ad essere A.S. e non si esclude possa riferirsi, ancora una volta, ad Alessandro, che dimostrerebbe qui però uno stile più articolato rispetto alla prova del ’55.

BIBLIOGRAFIA: inedito.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Bianchini, *Rito per armare, e vestire cavaliere; e fratello dell’ordine insigne di N. S. Gesù Cristo il nob. Sig. Co D. Gaspare Bianchini de’ Landriani veronese, e per ricever la di lui professione solenne secondo le cerimonie dello stesso ordine, e della santa romana chiesa, praticato il dì 2 del Mese di Settembre dell’anno MDCCXXXII nella Chiesa de’ PP. della Compagnia di Gesù in Verona*, Verona, A. Scolari, 1749 (front.)
- G. De Peverello, *Continuazione della storia genealogica della antica famiglia De Peverello alli Signori Orazio, e Pietro Alvise ambi Capitani nel Regim. Della Città di Verona, e Gio: Carlo fratelli della nob. Famiglia di Brognonico e cognati amantissimi di me Girolamo Peverello*, Verona, fratelli Merlo, 1755 (antip.)

GIUSEPPE SCOLARI

(Verona, 1682 - 1734)

Poco nota figura del panorama editoriale scaligero su cui ad oggi non esistono studi mirati, Giuseppe Scolari appartiene alla famiglia di tipografi attiva dal 1692, anno in cui il padre Stefano

(1662-1739) risulta ascritto all'Arte quale "stampador di anni trenta" (ASVr, *Dep Prov. Anagr.*, b XIII/301-335, anagrafe San Fermo, 1692). Quest'ultimo è verosimilmente il nipote (figlio del fratello) del più famoso Stefano Mozzi Scolari bresciano, titolare di una bottega calcografica a Venezia, operativa soprattutto tra il 1644 e il 1687. Dalle sue volontà testamentarie, redatte nel '91, si apprende che la direzione dell'officina lagunare avrebbe dovuto essere assegnata al garzone Daniele Baschi, mentre ai nipoti residenti a Verona, unici eredi, avrebbe destinato beni pecuniari (Pastore 1982, p. 279 n. 16) e una cospicua quantità di materiali – come matrici in legno e rame – utili al mestiere (Brunelli 1992-1994, p. 210). Non stupisce che a utilizzarli, inizialmente, sia stato proprio l'omonimo Stefano, genitore del nostro (primogenito, allora poco più che decenne), guarda caso ufficialmente iscritto alla corporazione dall'anno successivo. Una volta raggiunta la maggiore età Giuseppe non tarda ad affiancarlo, anche se i suoi specifici contributi sono tuttora poco conosciuti, complice la confusione nominale con un altro Giuseppe Scolari (ben più documentato, tra il 1562 e il 1607) xilografo vicentino della seconda metà del Cinquecento, che si suppone addirittura imparentato con i Mozzi Scolari di Brescia (Muraro, Rosand 1976, p. 150; Brunelli 1992-1994, pp. 209-210) e, di conseguenza, con il ramo scaligero.

La presenza del veronese in qualità di socio confratello dell'Arte è attestata dai documenti d'archivio dal 1718 fino al 1730 (ASVr, *Arte Cartari*, reg. 1); ciò che rimane ancora da chiarire è però la presunta separazione dalla bottega paterna con relativo avvio di un'attività indipendente presso la contrada di San Lorenzo, attività per altro destinata a interrompersi bruscamente nel '34 in seguito alla morte improvvisa. Certo è che la sua "vocazione" artistica si concretizza – sembrerebbe, peraltro, senza prove 'intermedie' – in esemplari di tutto rispetto. È il caso ad esempio del *Dissegno dell'apparato per l'incoronazione della S.S. ^{ma} Vergine de R.R. P.P. Teatini della Giara, nella Città di Verona esposto per la detta solenne funzione nella Chiesa di S. Nicolò dell'ordine istesso. Li 3 Novb.^{re} 1709*. Si tratta di una grande tavola calcografica con dedica al vescovo di Verona Barbarigo; delineata con ogni probabilità nel 1709 da Andrea Zanoni (1669-1730), architetto, pittore, quadraturista e scenografo padovano trasferitosi a Verona negli ultimi anni del Seicento, fu incisa dallo Scolari ("*Sculp. Verona*") verosimilmente in quello stesso anno. Tale stampa viene inserita un lustro più tardi, ripiegata, nel volume *in folio* intitolato *La Maestà coronata* (Padova, stamperia del Seminario, per G. Manfrè, 1714). Nella stessa edizione si trova anche un'altra carta illustrata con *Il Trionfo di Maria* realizzato sempre a Verona nel 1709, come esplicita l'indicazione in calce. Poco più che ventenne egli dimostra dunque una discreta abilità tecnica, incanalata al meglio qualora provvista di uno strutturato disegno di partenza. L'assenza di ulteriori riferimenti nella seconda illustrazione citata testimonia, d'altro canto, la capacità di lavorare anche in autonomia. Non si esclude che Giuseppe possa aver appreso tali competenze grafiche nella scuola privata di architettura che lo stesso Zanoni aveva aperto in città (Rigoli in *L'architettura a Verona* 1988, II, pp. 258-260). È interessante notare come la sostanza formale e contenutistica di quest'opera sia palesemente d'impronta veronese, nonostante il luogo di pubblicazione. Contribuiva infatti all'apparato iconografico anche il Dalla Via, autore della *Foederis Arca pro nobis* ("*Alexandris a Via Veronensis scul. Venetijs*"). A influire sulla scelta del tipografo, dislocato rispetto alle vicende narrate, fu forse il medesimo architetto padovano, complici alcune precedenti commissioni in S. Maria della Ghiara – anch'essa di competenza teatina – e l'assenza a Verona di una vera e propria stamperia seminariale.

A distanza di oltre due decenni troviamo un altro notevole testo incisivo, posto a corredo *Del Palazzo dei Cesari* (Verona, P. A. Berno, 1738), monumentale opera postuma di Francesco

Bianchini (Verona 1662 - Roma 1729). La tavola, molto grande e ripiegata più volte, rappresenta la *Scenographia Domus Caesarum Palatinae*, ovvero la veduta prospettica dell'antica area del Campidoglio; fu delineata nel 1729 a Roma dall'architetto antiquario Francesco Nicoletti da Trapani (Trapani 1703/1706 - Roma 1776) e incisa dal nostro forse in quello stesso anno, o comunque prima del '34, termine ultimo della sua attività. Ciò comproverebbe dunque una circolazione "sciolta" ante-1738, destino comune soprattutto alle stampe di grande formato. È alquanto probabile sia stato proprio l'erudito Bianchini, che nell'Urbe frequentava gli stessi circoli del giovane siciliano (in quei tempi al seguito dell'antichista olandese Jacques Philippe d'Orville), ad optare per un incisore veronese, senza necessariamente ammettere una sua presenza diretta nella capitale o una conoscenza personale del Nicoletti.

BIBLIOGRAFIA: ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 52 n. 674; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 81; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 243.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (tav. calc.)

GIOVANNI ANTONIO URBANI

(Verona, attivo nella seconda metà del XVIII)

Pressoché nulle sono le informazioni ad oggi disponibili su Giovanni Antonio Urbani che praticò la tecnica incisoria in ambito librario collateralmente alla propria professione di Pubblico Ingegnere. Gran parte dei suoi contributi hanno infatti a che vedere con prospetti, sezioni di elementi architettonici o planimetrie, eseguiti il più delle volte su disegno di Adriano Cristofali (1718-1788), noto architetto ed ingegnere veronese in contatto con l'élite culturale del primo Settecento, dalla famiglia Spolverini – presso cui si formò – al marchese Maffei o il conte Pompei, con cui collaborò alla ridefinizione della Bra. È lecito pensare dunque che, seppur indirettamente e in misura limitata, lo stesso Urbani abbia potuto dividerne le frequentazioni. Gli esordi per l'editoria illustrata vanno fissati alla metà del quinto decennio, quando traduce su rame una veduta del cortile del Lapidario su cui si affaccia il pronao filarmonico, inserito nella ramanziniana opera del Bartoli. Risalgono a un biennio più tardi altre tre vedute cittadine (due di Piazza Bra e una di Piazza Erbe) desunte da studi di Tiberio Majeroni, cartografo e disegnatore militare in rapporto con il maresciallo Schulenburg su istanza del custode dell'Arena Francesco Masieri, il quale probabilmente sperava di ottenere dalla Municipalità l'esclusiva sul commercio di questa redditizia tipologia di immagini, coinvolgendo a tal fine non solo l'Urbani, ma anche il Valesi e il Cristofali stesso. È interessante notare come in calce a una delle citate acqueforti, dedicata al tenente colonnello Andrea Arcoleno "Ingegn.^{re} alli Confini di Lombardia, e Tirolo per la Serem.^a Repb.^a di Venezia", il nostro si dichiarasse "suo Assistente" (Piubello in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 114-115, cat. n. 5d-5f). Questo spiega anche come la carriera dell'Urbani si sia dispiegata più in ambito civilistico-militare che artistico-architettonico, e più nei territori di confine, tra Bergamo e Milano, che a Verona. Presso la Biblioteca civica di Bergamo – città di cui fu "pubblico ingegnere alli confini" tra il 1771 e il 1796 – è conservato un plico di quattro faldoni a lui intitolato, contenente perizie (commissionate ora dal capitano, ora dal podestà ora da altre magistrature) su

vari edifici del luogo (strade, polveriere, edifici pubblici, militari e di rappresentanza ...), accompagnate da disegni a penna o acquarellati (si veda Biblioteca Civica di Bergamo, inv. AR 45; cui vanno aggiunte numerose testimonianze d'archivio, sempre a Bergamo). Le prove incisorie firmate da Giovanni Antonio rivelano una discreta padronanza dell'acquaforte e del bulino, applicata nella maggior parte dei casi a soggetti cartografici e architettonici, con alcune notevoli eccezioni. Si pensi ad esempio alla collaborazione con Heylbrouck per l'antiporta al *Rito per armare* del '49 e, ancora, al ritratto – un po' ingenuo, a dire il vero – del veronese Giuseppe Gazola, in apertura alla decima edizione de *Il mondo ingannato da falsi medici e disingannato* (Venezia, A. Perini, 1747), fino a quello del vescovo Bragadino, da lui stesso ideato e finemente eseguito per l'iniziativa carattoniana del 1755.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1824, XVIII, p. 349; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 74 n. 954; SINISTRI PERINI 1978, pp. 110-11, nn. 140-143, pp. 112-113, n. 156; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 194, n. 65, p. 195, n. 70, p. 202, n. 137 e 143; ROTA 1994, s.n.p.; PIUBELLO in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 114-115, cat. 5d-5f; VERONESE 2014, pp. 61, 64-65, 70, 73, 79.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Bartoli, *Due dissertazioni di Giuseppe Bartoli*, Verona, D. Ramanzini, 1745 (vign.)
- G. B. Biancolini, *Notizie storiche delle Chiese di Verona raccolte da Giambattista Biancolini all'illustre e reverendiss. Monsignor Giovanni Bragadino vescovo della città medesima, conte, ecc. Libro Primo*, Verona, A. Scolari, 1749 (vign.)
- P. Zagata, *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata; ampliata, e supplita da Giambattista Biancolini*, Verona, D. Ramanzini, I, 1745 (tavv. calc.)
- P. Zagata, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, Verona, D. Ramanzini, II.2, 1749 (tav. calc.)
- G. Bianchini, *Rito per armare, e vestire cavaliere; e fratello dell'ordine insigne di N. S. Gesù Cristo il nob. Sig. Co D. Gaspare Bianchini de' Landriani veronese, e per ricever la di lui professione solenne secondo le cerimonie dello stesso ordine, e della santa romana chiesa, praticato il dì 2 del Mese di Settembre dell'anno MDCCXXXII nella Chiesa de' PP. della Compagnia di Gesù in Verona*, Verona, A. Scolari, 1749 (antip. con stemma)
- M.A. Pindemonte, *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei detta nella cattedrale di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1755 (tav. calc.)
- *Quum illustrissimus et reverendissimus D. D. Joannes Bragadenus Episcopus veronensis*, Verona, A. Carattoni, 1755 (antip. con ritr.)
- G. B. Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona dissertazioni due di Giambattista Biancolini*, Verona, D. Ramanzini, 1757 (tavv. calc.*)
- M. Giuseppe, *Indicazione delle chiese pitture e fabbriche della città di Verona operetta del p.m. Giuseppe Marini*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1797 (antip. con data 1750) #

DIONISIO VALESÌ

(Parma, 1715 - Venezia, c. 1794)

Dionisio Valesi è indubbiamente uno degli incisori più prolifici del Settecento atesino, nonostante poco si conosca, ad oggi, sulle sue origini e sulla sua presunta formazione emiliano-

veneta. L'analisi documentaria svolta a metà degli anni Ottanta da Luciano Rognini è in grado tuttavia di fornire qualche appiglio certo: si sa infatti che nel 1739, data in cui contrae matrimonio con Lucidalba di Gaetano Manfredini, Dionisio "quondam Santo, parmense" abitava nella contrada veronese di Santa Maria della Fratta da almeno un biennio (Archivio Storico della Curia Vescovile - ASCVVr, *Registro dei matrimoni di Santa Maria della Fratta*, n. 3, c. 81 in Rognini 1985, p. 186). Tale ancoraggio collima con le occorrenze calcografiche ed editoriali: fatta eccezione per un piccolo contributo all'interno della prima parte della *Verona Illustrata* (1732), il suo *curriculum* artistico si snoda infatti proprio a partire dal 1737, mantenendo da lì una certa costanza negli anni. Nella difficile ricostruzione biografica si aggiunga inoltre come lo "*status animarum*" del 1753 relativo alla citata contrada di residenza lo descriva come trentottenne, permettendoci dunque di fissarne la nascita al 1715 e un suo probabile trasferimento in città all'età di ventidue anni (ASCVVr, *Status animarum*, 1753 in Rognini 1985, p. 187). Le testimonianze d'archivio confermano peraltro l'ottimo inserimento del *peintre-graveur* nel *milieu* degli artisti locali, con cui condivise committenze ed esperienze personali: nel 1748 la figlia Anna, battezzanda (destinata a morire qualche mese dopo), ebbe come padrino Alessandro Pompei "*junior*", figlio del noto architetto, e come madrina la marchesa Teresa Carlotti, moglie di Jacopo Muselli del ramo di San Lorenzo (ASCVVr, *Parrocchia Santissima Trinità, Registro battezzati* in Rognini 1985, p. 186); nel 1750 la seconda figlia Anna ebbe come padrino Giambettino Cignaroli (ASCVVr, *Parrocchia Santa Maria della Fratta, Registro battezzati* in *ibidem*); nel 1756 la neonata Teresa fu accompagnata al fonte invece da Gabriele Dionisi, figlio del famoso canonico e letterato Gian Giacomo (ASCVVr, *Parrocchia Santissima Trinità, Registro battezzati* in *ibidem*).

Definiti su base documentaria tali puntelli cronologici, è stato possibile dunque integrare le scarse notizie fino ad allora ripetute quasi identiche dai repertori e dalla letteratura di settore, concernenti essenzialmente la provenienza parmense, l'attività veneta – svoltasi tra Verona e Venezia – e il periodo operativo, ora esteso fino al '66 (Thieme Becker ed. 1999, XXXIV, p. 71), ora al '68 (Gallo 1941, p. 193; Pallucchini 1941, pp. 59-60; *Dizionario Enciclopedico* 1976, XI, p. 229), ora al '77 (Succi 1983, p. 412; Milesi 1989, p. 327), ora al '91 (Corubolo 2011, p. 243, cat. n. 88). A tal proposito, ancora una volta illuminante è il contributo archivistico del Rognini, il quale evidenziò come agli inizi del nono decennio del secolo il Valesi venisse compensato per aver fornito un sigillo alla Confraternita di San Carlo Borromeo (ASVr, *Compagnie ecclesiastiche soppresse, San Carlo*, reg. n. 6, *ad annum* 1781 in Rognini 1985, p. 186). Come non manca di sottolineare – seppur in altro contesto – Paolo Delorenzi la data di morte andrebbe tuttavia spostata ancora un po' oltre: non solo infatti nell'*Esatta nota distinta* del Dalla Rosa se ne documenta la presenza per il biennio 1789-1790, ma è altresì attestata la sua partecipazione incisoria originale per il trattato agrario di Domenico De Fortuni, *Nuova maniera di trebbiar il riso*, stampato a Mantova dal Braglia nel 1794 (Dalla Rosa 2011, pp. 75-76; Delorenzi 2016, p. 94, n. 4). Questa data può essere assunta dunque come ragionevole *terminus post quem* dell'*iter* professionale valesiano. Nonostante l'aggiunta dell'aggettivo "*parmensis*" in alcune firme, non sono attualmente noti lavori svolti nella città natale; sembra però improbabile collocare gli esordi proprio nel '32, quando Maffei, alla ricerca di valenti intagliatori, lo coinvolse – benché solo tangenzialmente – nella grande impresa della *Verona Illustrata*. Come anticipato, è dal 1737 che il suo nome inizia invece a comparire con una certa sistematicità tanto nel panorama editoriale, quanto nel commercio delle stampe di riproduzione (sono attestate traduzioni da Paolo Veronese, Pietro Rotari, Francesco Guardi). Ebbe infatti una buona capacità di adattamento a tematiche anche molto diverse: dalle composizioni allegoriche ai

soggetti devozionali, dai ritratti celebrativi alle vedute (si vedano, oltre a quelle tratte dal Guardi, le *Fabbriche diverse ed antichità di Verona*, impresse in folio nel 1753 su commissione di Jacopo Muselli); tale versatilità gli permise non solo di prendere parte ad iniziative veronesi di primo piano (come *Del Palazzo de Cesari*, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini*, il *Sant'Antonino* e i *Numismata antiqua*), ma di espandere la propria notorietà anche al di fuori delle mura scaligere, a Brescia (cfr. *Decas epistolarum* del Querini, G. Rizzardi, 1744) e, soprattutto, a Venezia (cfr. *Ricordo d'agricoltura* del Tarello, G. Bassaglia, 1772; *Il diritto e la religione giustificati* del Contin, 2 voll., A. Graziosi, 1773; *Nuova geografia del Busching*, 34 voll. A. Zatta, 1773-1782, relativamente ai voll. VIII, X, XX; *Principj della penitenza*, A. Locatelli, 1780) ove però non sembra si sia mai trasferito, al contrario di quanto asserisce il Calabi.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, III, p. 332; ZANI 1824, XIX, p. 28; NAGLER 1849 XIX, p. 329; CALABI 1931, p. 46; GALLO 1941, p. 193; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 59-60; LANCKORŃSKA 1950, p. 38 n. 134; PIGNATTI in *Venezianische Veduten* 1964, s. n. p., cat. nn. 125-127; *Dizionario enciclopedico* 1976, XI, p. 229; SINISTRI PERINI 1978, pp. 96-97, n. 37, pp. 100-103, nn. 143-145, pp. 118-119, n. 164; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 92-99; SUCCI in *Da Carlevarij a Tiepolo* 1983, pp. 412-414; ROGNINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, pp. 185-187; MILESI 1989, p. 327; SEMENZATO, PERINI 1990, p. 192, n. 40, p. 197, n. 93; BELLINI 1995, p. 555; SUCCI in TURNER 1996, XXXI, p. 821; BÉNÉZIT ed. 1999, XIV, p. 12; THIEME, BECKER ed. 1999, XXXIV, p. 71; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 243, p. 245

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte prima. Contiene l'istoria della città e insieme dell'antica Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (vign.)
- F. Bianchini, *Astronomicae, ac geographicae observatinoes selectae*, Verona, D. Ramanzini, 1737 (front.)
- G. C. Croce, *Descrittione della vita di Giulio Cesare Croce bolognese*, Verona, F. A. Marozzi, 1737 (antip. con ritr.)
- F. Bianchini, *Del Palazzo de Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, P. A. Berno, 1738 (iniziale e tav. calc.)
- L. A. Muratori, *De Paradiso Regnique caelestis gloria*, Verona, Stamperia del Seminario – presso J. Vallarsi, 1738 (front.)
- G. B. Guarini, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini. Tomo terzo*, Verona, G. A. Tumermani, 1738 (vign.)
- P. Milanio, *Generales Regulae tres in morum theologia ejusque controversiis dirimendis per necessariae, ex locis Theologicis breviter indigitatis erutae, et a praecipuis objectis vindicatae a Josepho Erbistio*, Verona, Stamperia del Seminario – presso Jacopo Vallarsi, 1738 (front.)
- P. e G. Ballerini, *Sancti Zenonis Episcopi Veronensis Sermones*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1739 (vign.)
- *Capitoli del monte della morte per li confratelli, e consorelle della pia Opera della Dottrina Cristiana in S. Lorenzo di Verona*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1739 (front. *)
- *Sancti Antonini archiepiscopi Florentini Ordinis Praedicatorum Summa theologica in quattuor partes distributa. Pars prima*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1740 (vign.)
- Sulpicius Severo (a cura di G. da Prato), *Sulpicii Severi Opera. Tomus Primus*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1741 (ritr., vign.)

- R. De Penafort, *Sancti Raymundi de Pennafort ordinis praedicatoris Summa ad manuscriptorum fidem recognita & emendata*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1744 (vign.*)
- *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua con la Sig.a Co.a Margherita Negroboni componimenti de' poeti veronesi*, Verona, Stamperia del Seminario – presso A. Carattoni, 1745 (antip.)
- C. Wolff, *Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa. Tomus secundus*, Verona, D. Ramanzini, 1746 (vign.)
- C. Wolff, *Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa. Tomus tertius*, Verona, D. Ramanzini, 1746 (vign.)
- C. I. Ansaldi, *Casti innocentis Ansaldi Ordinis praedicatorum de Authenticis sacrarum scripturarum apud SS. Patres Lectionibus Libri duo*, Verona, Stamperia del Seminario, 1747 (front.*)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLI*, tomo I, Verona, [A. Carattoni], 1751 (front. calc., tavv. calc, vign.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLII*, tomo II, Verona, [A. Carattoni], 1752 (antip.*, front. calc.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a Iacobo Musellio collecta et edita Veronae anno MDCCLII*, tomo III, Verona, [A. Carattoni], 1752 (antip.*, front. calc.*)
- *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn proveditor di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1754 (antip.*)
- *Quum illustrissimus et reverendissimus D. D. Joannes Bragadenus Episcopus veronensis*, Verona, A. Carattoni, 1755 (vign.*)
- G.G. Dionisi, *Memorie della Madonna del popolo che si venera nella cattedrale di Verona*, Verona, A. Carattoni, 1756 (vign.*)
- A. Fracassini, *Naturae morbi hypochondriaci ejusque curationis mechanica investigatio*, Verona, A. Andreoni, 1756 (antip. con ritr.)
- G. Muselli, *Antiquitatis Reliquiae a Marchione Jacobo Musellio collectae Tabulis incisae et brevibus explicationibus illustratae*, Verona, A. Carattoni, 1756 (vign.*)
- G. B. Martini, *Lettera famigliare intorno l'inondazione di Verona. Ne' due primi giorni di Settembre 1757. Seconda impressione*, Verona, D. Ramanzini, 1757 (tav. calc.)
- *Rime per le nozze del Nob. Sig. Marchese Francesco Malaspina con la Nob. Sig. Contessa Anna Maria Verità*, Verona, A. Andreoni, 1757 (front.)
- P. Lombardo, *Oratio in laudem Clementis XIII ad summum pontificatum nuper evecti habita inter missarum solemnium nomine collegii S. S. Syri, et Liberarum in eorundem aede a Peregrino Lombardo presbytero veronensi*, Verona, A. Carattoni per la tipografia del Seminario, 1758 (front. e vign.*)
- Id., *Ad Illustriss. ac Reverendiss. Dominum Nicolaum Antonium Justinianum, ordinis Benedicti congregationis Cassinensis, Episcopum veron. Oratio habita a Peregrino Lombardo sacerdote veronen. Nomine trium Collegiorum, quae moralis disciplinae collationes exercent*, Verona, A. Carattoni, 1759 (front.*)
- *Compendio della Vita, Martirio, Morte, e Miracoli de' S.S. Fermo, e Rustico seguita nella città di Verona, particolari protettori di questa città*, Verona, F. Zorzi libraj, 1759 (tav. calc.)
- F. M. Villi, *Illustrissimo, ac reverendissimo D.D. Nicolao Antonio Justiniano episcopo veronensi, cum primum Cathedralem Ecclesiam ingrederetur Oratio habita a Francisco Maria Salesio Villi J.U.D. archipresbytero Sancti Petri Incarnario XVII cal. Junias 1759 cleri nomine*, Verona, A. Andreoni, 1759 (front.*)
- G. B. Biancolini, *Serie cronologica dei vescovi e dei governatori di Verona. Riveduta, ampliata e supplita da Giambattista Biancolini*, Verona, D. Ramanzini, 1760 (tavv. calc.)

- C. A. Monti, *Il Servio Tullio tragedia*, Verona, M. Moroni, 1760 (front., vignn.)
- G. Muselli, *Numismata antiqua a marchione Jacobo Musellio recens adquisita aliis ab eodem iam editis addenda. Veronae anno NDCCLX*, Verona, A. Carattoni, 1760 (antip.*, vign., tav. calc.*
- G. B. Cotta, *Joannis Cottae Ligniacensis Carmina elegnatissima*, Cologna Veneta (VR), V. Benini e G. A. Perotti, 1760 (antip. con ritr.)
- M. Griffi, *Modo facile e chiaro per costruire tutte l'Equazioni indeterminate del secondo grado. De' luoghi alle sezioni coniche a' giovani studiosi dell'analisi esposto ed all'eccellenza del Signor kav. Lorenzo Francesco II Morosini Procurator di San Marco dedicato da Melchiore Griffi lendinarese accademico in Rovigo di Architettura militare*, Verona, D. Ramanzini (tavv. calc.)
- *Nel felicissimo passaggio di sua altezza reale Madama Isabella infanta di Spagna [...] meritissima sposa di sua altezza reale il Serenissimo arciduca Giuseppe d'Austria [...] per la città di Mantova. Illuminazione del Ghetto degli Ebrei di detta Città*, Verona, A. Carattoni, 1760 (tav. calc.)
- *Poetici componimenti per le nozze del nobil Signor conte Giorgio Giusti con la nobil Signora Contessa Teodora Sarego Aligeri*, Verona, A. Carattoni, 1760 (front.)
- A. Montanari, *Sistema del Gius naturale trattato dal Sig. Conte Antonio Montanari patrizio veronese con la raccolta degli opuscoli editi ed inediti controversi in Verona Sopra tale Soggetto*, Verona, M. Moroni, 1762 (vign.)
- F. Giuliani, *Al signor marchese Andrea Cortesi il conte Federico Giuliani*, Verona, M. Moroni, 1762 (vign.*)
- L. Pindemonti, *Sacre antiche iscrizioni lette ed interpretate dal Signor D. Domenico Vallarsi e dimostrate puramente ideali dal marchese Luigi Pindemonti gentiluomo veronese*, Verona, A. Carattoni, 1762 (tav. calc.)
- A. Fracassini, *Opuscola physiologico-pathologica dissertationes tres*, Verona, M. Moroni, 1763 (antip.*)
- D. Carlini, *De Pace Constantiae Dominici Carlini disquisitio*, Verona, A. Carattoni, 1763 (front., vign.)
- A. Nogarola, *Illustriss. ac Reverentiss. D.D. Nicolao Antonio Justiniano Episcopo veronensi [...] Theses ex universa philisophia selectas*, Verona, eredi Carattoni, 1765 (tavv. calc)
- A. M. Lorgna, *Della graduazione de' termometri a mercurio e della rettificazione de' barometri semplici. Dissertazione*, Verona, M. Moroni, 1765 (tavv. calc.)
- *Componimenti poetici pel giorno che S. E.. la nob. donna Co.sa Lucrezia Valmarana veste l'abito di S. Agostino nel monastero di S. Giorgio di Verona assumendo il nome di Maria Benedetta*, Verona, D. Ramanzini, 1766 (front.)
- F. T. M. de Baculard de Arnaud, *Il conte di Commingio dramma francese. Tradotto in versi sciolti dal marchese Francesco Albergati Capacelli bolognese*, Verona, eredi Moroni [1767] (antip.)
- A. M. Lorgna, *Fabbrica ed usi principali della squadra di proporzione di Anton-Mario Lorgna capitano degl'Ingegneri, e Professore di Matematiche nel Pubblico Collegio Militare di Verona*, Verona, eredi Moroni, 1768 (tavv. calc.*)
- *Trattato fra Sua Maesta l'Imperatrice Regina Apostolica e la Serenissima Repubblica di Venezia sopra l'uso delle acque del Tartaro per li possessori mantovani, e veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1768 (front., tav. calc.)
- *Vita della beata Angela Merici bresciana prima fondatrice della Congregazione di S. Orsola*, Verona, D. Ramanzini, 1768 (antip. con doppio ritr.)
- F. G. Incontri, *Spiegazione teologica liturgica e morale sopra la celebrazione delle feste di Monsignor Francesco Gaetano Incontri arcivescovo di Firenze*, Verona, M. Moroni, 1768 (front., vign.)
- V. Bertolini, *Per le faustissime nozze de' nob. Signori contessa Cecilia d'Emilj e conte Marcantonio Trissino*, Verona, erede Carattoni, 1769 (front.)

- L. Miniscalchi, *Morum libri III Carminum Liber*, Verona, eredi Carattoni, 1769 (vignn.)
- M.L. Mettilide Malenza, *Componimenti poetici per la solenne professione della regola di S. Agostino di donna M.a Luigia Mettilide Malenza nel Ven. Monistero di S. Martino di Avesa Umiliati*, Verona, A. Carattoni, s.d. [ante 1772] (antip.*)
- Z. Betti, *Per l'ingresso solenne di sua eccellenza reverendissima Monisignor Niccolò Antonio Giustiniani al vescovado di Padova*, Verona, Moroni, 1773 (front.*)
- Z. Betti, *Passando dalla chiesa vescovile di Verona a quella di Padova sua eccellenza reverendissima monsignor Niccolò Antonio Giustiniani*, Verona, Moroni, 1773 (front.*)
- P.P. Scudellini, *Dei vantaggi che può trarre un teologo dallo studio delle cristiane antichità e particolarmente di quelle che si conservano nel veronese*, Verona, eredi Carattoni, 1776 (fron.*)
- A. M. Lorgna, *Memorie intorno all'acque correnti di Anton-Mario Lorgna Colonnello d'Ingegneri e Direttore delle Scuole militari di Verona*, Verona, eredi Moroni, 1777 (tav. calc.)
- Z. Bongiovanni, *Trattato storico-critico intorno al male epidemico contagioso de' buoj dell'anno CIOCCCLXXXIV di Zenone Bongiovanni medico veronese*, Verona, eredi Moroni, 1784 (vign.)
- P. E. Guarnieri, *Dell'impiegar la gente. Dissertazione*, Verona, eredi Moroni, 1784 (front. calc.)
- Z. Buongionvanni, *Desrizione di una mostruosa bambina nata nel veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1789 (vign., tavv. calc.)
- D. Gottardi, *Memorie storiche di S. Rainaldo Concoreggio arcivescovo di Ravenna con un'appendice di documenti*, Verona, eredi Moroni, 1790 (front.*, vign.*)
- M. Marioni, A. Lando, *Componimenti poetici sul vicino temine del glorioso reggimento di Sua Eccellenza Giulio Antonio Mussati podest vice capitano ed eletto protettore di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1790 (antip.)
- G. Pompei, *Opere del Signor Girolamo Pompei gentiluomo veronese. Tomo primo*, Verona, eredi Moroni, 1790 (antip. con ritr.)
- T. Tommasini Soardi, *Componimenti teatrali [...] tomo I*, Verona, D. Ramanzini, 1791 (antip., tavv. calc.)
- D. Marai, *Orazioni sacre*, Verona, eredi Moroni, 1792 (front.*, vign.*)
- D. Marai, *Orazioni sacre avventuali*, Verona, eredi Moroni, 1796 (front.*)

ANDREA VOLTOLIN

(Verona, attivo a metà del XVIII secolo)

L'omonimia con Andrea Voltolini, pittore seicentesco attivo entro il 1709 – anno di morte attestato dalle fonti d'archivio (Brenzoni 1972, pp. 296-297; Guzzo 1990-1991, p. 276) benché Dal Pozzo (1718(a), p. 175) e Zannandreis (1891, pp. 274-275) lo descrivano in vita fino al 1718 – indusse, già in occasione della mostra veronese su *La collezione di stampe antiche*, a interpretare la firma “*And. Voltolin Sc.*” quale conferma di una collaterale pratica calcografica da parte dello stesso. Si trattava in quel caso di una riproduzione incisoria di un *Paesaggio pastorale* desunto da Domenico Pecchio (1689-1760), priva di datazione ma ritenuta dei primi del Settecento (Marinelli in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 80, cat. n. 139). Tuttavia, la rilevazione di diffusi nessi iconografici con alcune stampe tratte da dipinti di Marco Ricci (1676-1730) realizzate tra il 1730 e il 1735 dal nipote di questi, Giuliano, assieme a Tiepolo (Moretti 1986, pp. 240-241), fece in seguito riaffiorare il problema dell'identità di tale figura, non più assimilabile *sic et simpliciter*

all'artista suddetto, sia per ragioni anagrafiche sia per l'evidente apocope del cognome (in un primo momento forse interpretata quale volgarizzazione "alla veneta"). Al suo bulino va infatti ricondotto un esiguo numero di incisioni che costituiscono il punto di partenza per un autonomo profilo biografico. Tra le stampe sciolte si ricordano una *Maria Vergine della Salute* (non datata) e un prezioso ritratto di Francesco Bianchini (Verona, 1662 - Roma, 1729) che reca in calce l'importante indicazione: "*Andreas Voltolin Veronensis Fecit Romae 1750*". Confermata dunque l'origine atesina, la sua carriera conobbe per certo significative 'fuoriuscite' rispetto alla città natale; nell'ambito dell'editoria illustrata, a Verona congedò nel '41 cinque carte geografiche per il *Polibio* (relative ad Africa, Mauritania e Numidia, Gallia Narbonese, Lionese e Aquitania, Gallia Cisalpina e Arabia), nel '46 un testata con stemma per gli *Elementa Matheseos* del Wolff e nel '52 due vignette con l'*Adorazione dell'Ostia* e l'*Ultima Cena* per la *Spiegazione* del Le Brun, tutti impressi per i torchi del Ramanzini. Altrettanto attivo fu nella capitale ove con ogni probabilità si trasferì stabilmente dalla fine del quinto decennio. Oltre al citato ritratto del Bianchini, al 1750 va infatti ascrivito il frontespizio con l'emblema araldico dei reali portoghesi approntato per l'*Oratio in funere Joannis V Lusitaniae Regis fidelissimi* di Luigi Valenti (Roma, N. e M. Pagliarini), riutilizzato l'anno successivo per l'*Adunanza tenuta dagli Arcadi [...] in morte del fedelissimo re di Portogallo D. Giovanni V* (Roma, A. de' Rossi, 1751) e un quindicennio più tardi, con le dovute modifiche di blasone, per la *Roma giubilante nel felicissimo arrivo di S. M. C. Giuseppe II* (Roma, Stamperia Castelletti alla Minerva, 1769). Tale ancoraggio cronologico alla metà del secolo, documentato dalle citate occorrenze calcografiche e librerie, farebbe cadere del tutto l'ipotesi cautamente avanzata da Alessandra Tonelli di identificare l'intagliatore con il settantasettenne – ancora una volta omonimo – Andrea Voltolin, registrato come deceduto nel 1736 e sepolto nella chiesa di S. Nazaro (ASVr, *Ufficio di Sanità, Morti in Città*, reg. n. 70, c. 117 e *ivi*, c. 207; Tonelli 2007, p. 383). Fermo restando che non pare necessario ammettere una qualche forma di parentela tra il Voltolin e la famiglia del Voltolini, la questione biografica rimane dunque al momento ancora aperta e non è escluso che l'assenza di informazioni sul *peintre-graveur* presso l'archivio scaligero sia giustificabile proprio con il definitivo suo trasloco nell'Urbe.

BIBLIOGRAFIA: MARINELLI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 80; TONELLI 2007, pp. 380-384.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- *Polibio storico greco de' fatti de' Romani tradotto per M. Lodovico Domenichi*, Verona, D. Ramanzini, 1741 (tavv. calc.)
- C. Wolff, *Elementa matheseos universae in quinque tomos distributa. Tomus secundus*, Verona, D. Ramanzini, 1746 (vign. calc.)
- P. Le Brun, *Spiegazione letterale, storica, e dogmatica delle preci e delle cerimonie della messa del m.r.p. Pietro Le Brun [...] tradotta in italiano da d. Antonmaria Donado. Tomo primo*, Verona, D. Ramanzini, I, 1752 (vign. calc.)

JOSEPH WAGNER

(Thalendorf, 1706 - Venezia, 1786)

L'importanza di Joseph Wagner, incisore svizzero-tedesco naturalizzato veneziano, è duplice: sia – in senso stretto – come valido artigiano del bulino operante nella Venezia del Settecento, sia – in una panoramica più vasta – come indiscusso “capostipite” di una generazione di allievi in grado di divulgare la *lectio* lagunare ben oltre i confini della Serenissima. La nota Calcografia da lui fondata nel 1739 (sita prima in Rialto, poi nella Merceria di San Zulian) non è altro che l'esito ultimo di un percorso formativo già articolato e cosmopolita.

Originario di Thalendorf, sul lago di Costanza, egli ebbe modo di conoscere il pittore Jacopo Amigoni (Napoli, 1682 - Madrid, 1752) alla fine del secondo decennio del XVIII secolo, quando quest'ultimo era impegnato in una serie di commissioni in Baviera. Al suo seguito, in qualità di garzone/apprendista, si spostò prima a Venezia, Firenze e Roma, poi ad Augsburg (1728), città particolarmente vivace in quanto a produzione e diffusione di stampe, a Bologna (1729-1732), dove fu ammesso all'Accademia Clementina e infine, dal 1732, a Londra. Il rapporto tra i due si consolidò al punto tale da aprire qui “una società d'intaglio” (Moschini [1924], p. 113), al fine di vendere riproduzioni su rame in piccola scala dei dipinti dell'Amigoni stesso che, forte di alcuni appoggi illustri (come il lirico Farinelli), stava raccogliendo consensi anche come scenografo e ritrattista. Fu in tale periodo che il *curriculum* del Wagner si arricchì di nuovi stimoli artistici, provenienti stavolta da Parigi, che visitò a più riprese, sempre in compagnia del pittore, verosimilmente tra il 1732 e il 1736. Nella capitale francese l'incisore venne in contatto con il collega d'oltralpe Laurent de Cars (Lyon, 1699 - Paris, 1771), editore e mercante nonché membro dell'Académie Royale, dal quale apprese un nuovo vocabolario tecnico, basato per lo più su una preparazione all'acquaforte cui aggiungere, in un secondo momento, i tratti del bulino, in modo da avere una resa fluida e meno contrastata (il cosiddetto metodo Audran). L'ultimo passo per la sua affermazione professionale terminò dunque a Venezia, sede prescelta assieme al suo maestro per l'inaugurazione di una nuova scuola/bottega che divenne a tutti gli effetti, dal 1739 al 1835 (anno della chiusura), un ineludibile punto di riferimento per incisori e *peintre-graveurs* di varia provenienza. La gestione dell'attività fu completamente appannaggio del Wagner (dal '42 peraltro maritato a una donna del posto) e non risentì nemmeno della partenza dell'Amigoni alla volta della corte spagnola, nel 1749. La “bella maniera d'intagliare in rame con acquaforte e bulino” (Zanetti 1771, p. 547) promossa e diffusa dal laboratorio in San Zulian gli valse anzi, nel 1750 un quindicennale privilegio privativo concesso dai Riformatori dello Studio di Padova (Gallo 1941, pp. 169-170). Le incisioni da lui firmate sono per lo più stampe sciolte di riproduzione, a partire da dipinti di artisti contemporanei e non: dell'Amigoni *in primis*, ma anche di Paolo Veronese, Francesco Solimena, Guercino, Gian Domenico Ferretti, Francesco Zuccarelli, Giovanni Battista Piazzetta, Canaletto ... Il suo nome è inoltre presente in molte delle stampe incise dai suoi allievi che ne proseguirono il programma di rinnovamento (“appo Wagner in Merzeria Ven.a C[um] P[rivilegio] E[xcellentissimi] S[enatus]”) e nei confronti dei quali svolse una sorta di funzione editoriale *ante litteram*. Con lui si formarono infatti alcuni dei più validi intagliatori del Settecento, italiani e stranieri; basti pensare ad Antonio Baratti, Francesco Bartolozzi, Fabio Berardi, Giovanni Battista Brustolon, Antonio Cappellan, Domenico Cunego, Giuseppe Daniotto, Cristoforo Dall'Acqua, Jean Jacques Flipart, Jacopo Leonardis, Giovanni Battista Piranesi, John Gotlieb Prestel, Giovanni Battista Volpato, Bernardo Ziliotti *et cetera*. Molti di loro proseguiranno la

propria carriera altrove (Roma, Londra, Dresda, Lisbona ...) contribuendo dunque ad immettere la componente incisoria veneziana (pur intrisa di "francesismi") nel vasto circuito italiano ed europeo.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, III, pp. 325-327; ZANETTI 1771, p. 547; STRUTT 1786, II, p. 406; HUBER, ROST 1797, II, p. 94; BASAN 1809, II, p. 552; BRYAN 1816, II, p. 583; DE ANGELIS 1816, XV, pp. 107-108; MALASPINA DI SANNAZARO 1824, I, pp. 249-252; ZANI 1824, XIX, p. 280; TICOZZI 1833, IV, p. 54; FERRARIO 1836, pp. 371-372; NAGLER 1851, XXI, pp. 69-72; LE BLANC 1889, 2.IV, pp. 167-169; BERTARELLI 1903, p. 35; PARSONS 1905, p. 337; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 33 n. 512, p. 96 n. 1376; MOSCHINI [1924], pp. 112-119; CALABI 1931, p. 27; GALLO 1941, pp. 167-171; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, pp. 38-40; LIVAN 1942, pp. 84, 223; DE WITT 1950, p. 177; LANCKOROŃSKA 1950, p. 32 n. 25, p. 45 n. 276; PETRUCCI 1958, pp. 131; PILO 1958, pp. 13-16; PIGNATTI in *Venezianische Veduten* 1964, s. p., nn. 57-58; PIGNATTI 1969, pp. 23-28; *Dizionario enciclopedico* 1976, XI, pp. 375; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 75; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 163-167; DORIGATO in *Giambattista Piazzetta* 1983, p. 174; SUCCI in *Da Carlevarijs a Tiepolo* 1983, pp. 432-436; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 129; MILESI 1989, p. 339; HENNESSEY 1990, pp. 211-228; MARINI 1994, pp. 401-410; BELLINI 1995, p. 594; CHIARI MORETTO WIEL in *L'eredità di Piazzetta* 1996, pp. 109-113; BÉNÉZIT ed. 1999, XIV, p. 389; THIEME, BECKER ed. 1999, XXXV, p. 40; MARINI 2003, pp. 100-107; BOREA 2009, pp. 482-483.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- P. Rolli, *Componimenti poetici in vario genere di Paolo Rolli compagno della Reale Società in Londra. Nuova edizione. Accresciuta di molte cose inedite, e divisa in quattro Tomi*, I, Verona, G. Tumermani, 1744 (antip. con ritr.) #?
- G. Teranza, *Della vita del buon servo di Dio F. Domenico Sanguigno libri due consacrati alla santissima Vergine del Carmine. Seconda edizione*, Verona, D. Ramanzini, 1766 (antip.) #?

GIULIO CESARE ZAMBELINI

(attestato a Verona nel 1677)

Le uniche testimonianze ad oggi reperite su questo incisore risultano le quattordici tavole calcografiche ad ornamento del testo *Maraviglie heroiche* di Giulio Dal Pozzo, edite nel 1678 da Giambattista Merlo. Si tratta comunque certamente di quel Giulio Cesare Zambelini, citato anche in un elenco di artisti ancorabile all'ottavo decennio del secolo (1671-1675 ca.) e redatto dal tedesco Carlo Sferini (pubblicato in Rognini 1978, p. 294). Prima di tale data la sua mano non compare mai, e non sembra inoltre comparire più (nemmeno in monogramma) dopo quell'anno.

L'assegnazione *in toto* dei rami presenti nell'opera (in gran parte non firmati) avviene sulla base delle evidenti affinità stilistiche e compositive con le uniche due illustrazioni certe, ovvero la *Rivincita di Azzino*, guidato da sant'Ambrogio e la riproduzione della miniatura donizoniana. In entrambe infatti troviamo l'iscrizione in calce, a lettere capitali: CESARE ZAMBELINI FECIT 1677. Nonostante non sia indicato il luogo di esecuzione, è ragionevole pensare possa trattarsi proprio di Verona. Si tratta di un artigiano del bulino dalle modeste capacità tecniche, a proprio agio soprattutto nella riproduzione di testi (pittorici, scultorei, ...) già esistenti, declinati con un tratti scarni, ingenui, talvolta disordinati e sconnessi.

BIBLIOGRAFIA: ZANI 1824, XIX, p. 393.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- G. Dal Pozzo, *Maraviglie heroiche del sesso donnesco memorabili nella duchessa Matilda marchesana Malaspina, contessa di Canossa [...] con allegationi historiche, circa la vera essenza del suo sangue*, Verona, G. B. Merlo, 1678 (tavv. calc.)

ANDREA ZUCCHI

(Venezia, 1679 - Dresda, 1740)

Dinamica e versatile figura del panorama artistico veneto, Andrea Zucchi alterna raffinate competenze incisorie ad abilità pittoriche e scenografiche. Allievo di Pietro Vecchia, di Andrea Celesti e del bulinista Domenico Rossetti egli si cimentò soprattutto nell'ambito calcografico, congedando stampe sciolte e illustrazioni librarie raffiguranti soggetti eterogenei: dalle riproduzioni di "classici" del Cinquecento (Pordenone, Tiziano, Tintoretto, Salviati ...) a ritratti encomiastici di contemporanei (Clemente XI, Pietro Grimani, Carlo VI, Antonio Folch de Cardona, Benedetto Erba Odescalchi, Apostolo Zeno, solo per citarne alcuni), da antiporte allegoriche o vignette frontespiziali a suggestive vedute lagunari, culminate nel *Gran Teatro di Venezia* edito dal Lovisa (post-1715). Qui in particolare ebbe modo di collaborare con il fratello Carlo (1682-1767) e con altri illustri colleghi, quali Filippo Vasconi e Giovanni Antonio Faldoni, nella traduzione su rame delle circa sessanta invenzioni licenziate da Luca Carlevarijs e Giuseppe Valeriani. Fatta eccezione per un soggiorno a Pordenone – ancorabile al 1706 – “dove si trattenne alquanti anni dipingendo e intagliando” (Moschini [1924], p. 58), Andrea risulterà stabilmente attivo nella città marciana fino al 1726, quando si trasferirà in via definitiva a Dresda. In questo prolifico ventennio fu tuttavia chiamato anche in altri centri della Serenissima, come Padova, Brescia e Verona, città in cui intrecciò rapporti professionali – verosimilmente a distanza, tramite contatti epistolari – con personalità di primo piano nell'ambito tipografico e culturale (Giovanni Manfrè, Giovanni Maria Rizzardi, Giannalberto Tumermani, Scipione Maffei ...). Partecipò inoltre all'iniziativa muratoria dei *Rerum Italicarum Scriptores* congedando i ritratti a piena pagina dei dedicatari del primo, terzo e quinto volume (1723-1724) su disegno di Girolamo Ferroni (Milano, 1687 - 1730 ca.). Il veneziano sapeva usare con egual dimestichezza il bulino, l'acquaforte e il mezzotinto, dimostrandosi accorto tanto nella composizione *ex novo* quanto nella trasposizione di invenzioni altrui. Nel giugno del 1719 la sua fama gli aveva del resto consentito di rivestire, per primo, il ruolo di priore della neonata “Bottega de' Scultori e Stampatori in Rame di Venetia”, una vera e propria Arte – sita in S. Zulian – dotata di mariegola, con l'obiettivo primario di tutelare il lavoro dei confratelli dai numerosi e dilaganti *escamotage* di contrabbando. L'allontanamento dalla laguna alla metà del terzo decennio rallentò sensibilmente le tempistiche delle commissioni venete, come testimoniano, ad esempio, le continue lamentele del marchese Maffei per i ritardi nella consegna delle matrici tiepolesche della *Verona Illustrata* (cfr. Maffei in Garibotto 1955, I, p. 509).

A Dresda lavorò inizialmente come incisore di riproduzione, allargando le fila delle acqueforti tratte dai dipinti della Galleria reale; a partire dal '38 però gli venne assegnato l'incarico di decoratore e scenografo per il Teatro dell'Opera, delicata mansione che gli permise – come osservava già il Moschini – di apportare delle modifiche secondo “l'usanza italiana, dipingendone sin anche egli medesimo le Scene” (p. 59). Lo Zucchi morì durante la lunga permanenza in Germania, nel 1740, non prima di essersi ricongiunto con il figlio Lorenzo (Venezia, 1704 - Dresda, 1779), distintosi

accanto al padre nella fedele riproduzione calcografica dei quadri della Galleria da divenire addirittura incisore di corte nel '38, su volontà di Federico Augusto III di Sassonia. Andrea è a buon diritto considerato il capostipite di una numerosa famiglia di intagliatori e *peintre-graveurs*, curiosamente accomunati da un'attitudine "nomade" e internazionale: oltre al citato Lorenzo – erede delle commesse paterne in Germania – e ai fratelli Carlo (Venezia, 1682-1767) e Francesco, si annoverano infatti anche il nipote Giuseppe Carlo (Venezia, 1721-1805) e Antonio (Venezia, 1726-1796), trasferitisi a Londra ove avviarono collaborazioni con l'editoria locale.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, III, pp. 403-404; FÜSSLER 1779, p. 747; STRUTT 1786, II, p. 437; BRYAN 1816, II, p. 640; DE ANGELIS 1818, XV, pp. 195-196; ZANI 1824, XIX, p. 452; TICOZZI 1833, IV, pp. 116-117; DE BONI 1840, 1108; NAGLER 1852, XXII, pp. 339-341; BERTARELLI 1902, p. 35; MOSCHINI [1924], p. 57-61; CALABI 1931, p. 45; GALLO 1941, pp. 157-158; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 25; LANCKOROŃSKA 1950, p. 33 n. 43, p. 39 n. 148; PETRUCCI 1958, pp. 134-135; *Dizionario enciclopedico* 1976, XI, p. 456; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 79; MILESI 1989, p. 353; BELLINI 1995, pp. 611-612; PEDROCCO in TURNER 1996, XXXIII, p. 721; BÉNÉZIT ed. 1999, XIV, p. 936; THIEME, BECKER ed. 1999, XXXVI, p. 576; DELORENZI 2009, pp. 75-76; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, pp. 238-239; TREVISAN, ZAVATTA 2013, pp. 123-124.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- S. Maffei, *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la comedia e il drama non più stampato*, Verona, G. A. Tumermani, 1730 (vign.)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza. Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (vignn.)
- S. Maffei, *La Merope tragedia. Con annotazioni dell'Autore, e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. di Voltaire*, Verona, D. Ramanzini, 1745 (antip.*, vign. *)


FRANCESCO ZUCCHI

(Venezia, 1692 - 1764)

In quanto a numero di collaborazioni calcografiche e capacità d'esecuzione, Francesco Zucchi fu senza dubbio uno dei protagonisti dell'incisione veneta (e non solo). Eppure il suo profilo biografico presenta ancora svariate lacune, a partire dal non totale accordo delle fonti sul rapporto con Andrea Zucchi che fu, con ogni probabilità, il suo primo maestro in laguna. Questi viene infatti talora descritto come padre (Trevisan Zavatta), talora come cugino (Ticozzi, De Boni), talora – e sembra invero l'indicazione più ragionevole – come fratello, assieme al meno famoso Carlo (1682 ca.-1767). I tre Zucchi (Andrea, Francesco e Carlo), con Antonio Bosio, Giuseppe Baroni e Alessandro Dalla Via, compaiono nel 1719 quali fondatori della prima corporazione esclusivamente dedicata agli incisori e agli stampatori in rame. Ciò lascerebbe intendere che tutti e sei i sottoscrittori godessero in quell'anno di una fama già consolidata; tuttavia non si conoscono ad oggi testimonianze incisive datate imputabili a Francesco antecedenti al 1724, tanto da supporre che il suo precoce coinvolgimento nel circuito calcografico marciano fosse in gran parte legato alla notorietà del più grande ed esperto Andrea. È solo dalla metà del terzo decennio del secolo infatti che il nostro inizia a lavorare sistematicamente sia come intagliatore "autonomo" (sostenuto dai

privilegi dell'Arte) sia nell'ambito editoriale, in collaborazione con vari tipografi e librai. Tra i primi attestati ci fu Giambattista Regozza, per il quale congedò un ritratto di Francesco Maria Casini in antiporta alle *Prediche dette nel palazzo apostolico* (1724). Una buona padronanza tecnica (bulino, acquaforte, mezzotinto) e una certa versatilità tematica – rispettosa delle invenzioni altrui – lo resero presto uno degli incisori più richiesti della Serenissima, a cui consacra alcuni dei suoi più acclamati successi come, ad esempio, *Il Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine [...]* (Venezia, G. B. Albrizzi, 1740). La sua firma compare in opere eterogenee congedate da torchi diversi ovvero, in ordine cronologico, quelli di: Andrea Poletti, Antonio Bortoli, Giambattista Albrizzi e Società albrizziana, Antonio Groppo e Francesco Pitteri, Francesco Hertzhauser, Angelo Geremia, Sebastiano Coleti, Giovan Battista Recurti, Simone Occhi, Niccolò Pezzana, Giuseppe Bettinelli, Stefano Orlandini, Giuseppe Rosa, Angelo Pasinelli, Lorenzo Basilio, Pietro Bassaglia, Pietro Valvasense, Antonio Bassanese, Guglielmo Zerletti, Giorgio Fossati, Giambattista Pasquali, Francesco Sansoni, Tommaso Bettinelli.

Quasi subito Francesco venne inoltre coinvolto anche da accorti stampatori dell'entroterra, desiderosi di dare dignità artistica alle proprie iniziative letterarie, al pari delle veneziane; si pensi per esempio alla stamperia del seminario di Padova, gestita dal Manfrè (F. Masiero, *Opere chirurgiche*, 1724; L. Muratori, *Vita dell'umile servo di Dio Benedetto Giacobini*, 1747; A. Varano, *Demetrio Tragedia*, 1749; J. Gorter, *Medicinae compendium*, 1751) o a quella di Giambattista Conzatti (G. Montenari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio*, 1733) e dei Volpi-Comino (G. Delfino, *Le tragedie*, 1733; C. Marabotto, *Vita mirabile, e dottrina celeste di Santa Caterina Fiesca Adorna da Genova*, 1743). A Brescia numerosi sono i contatti con l'impresa di Giammaria Rizzardi (*Veterum Brixiae episcoporum S. Philastrii et S. Gaudentii*, 1738; Y. Valois, *Discours sur les bibliothèques publiques*, 1751; *Componimenti presentati al Serenissimo Principe Francesco Loredano*, 1752; G. Suardi, *Nuovi istromenti per la descrizione di diverse curve antiche e moderne*, 1752; A. M. Querini, *Commentarii historici*, 1754; D. Duranti, *Rime*, 1755), di Giovan Battista Bossini (F. Roncalli Parolino, *Historiae morborum*, 1741; G. M. Biemmi, *Istoria di Giorgio Castrioto*, 1742; F. Roncalli Parolino, *Pontificis maximi, regum, principum [...] diplomata et epistola*, 1755), di Jacopo Turlini (G. Bonfadio, *Opere volgari e latine*, 1746; A. Sambuca, *Lettere intorno alla morte del cardinale Angelo Maria Querini*, 1757) e di Marco Vendramini (F. Parolino Roncalli, *Europae medicinae a sapientibus illustrata*, 1747), mentre a Bergamo incise quasi esclusivamente per Pietro Lancellotti (G. P. Maffei, *Le istorie dell'Indie orientali*, 1749; F. M. Molza, *Delle poesie volgari e latine*, 1750). A Trento lavorò per Giovan Battista Parone del seminario episcopale (S. Maffei, *Istoria teologica*, 1742) e per Giambattista Monauni (*Trattato de' principj dimostrabili*, 1749; B. Bonelli, *Dissertazione intorno alla santità*, 1754; G. Tartarotti, *Notizie storico-critiche intorno al B.M. Adelpreto*, 1760). Ma fu soprattutto con la città atesina che instaurò un rapporto stabile e continuativo, complice Scipione Maffei (che per la *Verona Illustrata* aveva in un primo momento ingaggiato il fratello Andrea). Tra le botteghe atesine predilesse quella di Giannantonio Tumermani all'interno della quale operò in maniera sistematica quale “traduttore” delle invenzioni balestriane dal 1726 al 1740, senza che ciò comportasse un necessario trasferimento *in loco*, come prova la dicitura frequentemente utilizzata: “*Sculpsit Venetiis*” o “Scolpi Venezia”. Beninteso, la conoscenza diretta del marchese (col quale intratteneva un carteggio, seppur ridotto; cfr. Maffei in Garibotto 1955, II, p. 1226) gli consentì di essere coinvolto in altre importanti pubblicazioni: si pensi solo alla *Verona Illustrata* (Vallarsi-Berno, 1731-1732) o

al *Museum Veronense* (Tipografia del Seminario, 1749), entrambe edizioni che godettero di visibilità internazionale. Il nome di Francesco Zucchi – talvolta solo in sigla *F.Z.* o in monogramma  – è attestato del resto anche al di fuori dei confini della Dominante: a Milano (per Pietro Foppens e, più in generale, per la Società Palatina), a Genova (per la stamperia Franchel), a Mantova (per Alberto Pazzoni), a Modena (per Bartolomeo Soliani), a Lucca (per Leonardo Venturini e Filippo Maria Benedini) e a Napoli (per Felice Mosca). Va in particolare notato il ricorrente coinvolgimento del *pentre-graveur* veneziano nelle monumentali imprese muratoriane, curate e finanziate dalla Società Palatina. Lo si ritrova infatti a sottoscrivere numerosi rami per il *Rerum Italicarum scriptores* (voll. XIII-XXII, 1728-1733; XXV, 1735), per il *Caroli Sigonii Mutinensis Opera omnia* (voll. I-VI, 1732-1737) e per le *Antiquitates Italicæ Medii Ævi* (voll. I-VI, 1738-1742). A queste s'aggiunga anche la *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium* di Filippo Argiellati (4 voll., Milano, Società Palatina, 1745), figura cardine – com'è noto – anche per le committenze tiepolesche *post-veronesi*.

Da un punto di vista artistico tale vasto *curriculum*, ripreso qui solo corsivamente, gli garantì una rete di importanti conoscenze e legami professionali, anche con artisti di primo piano: dai “veneziani” (naturali o d'adozione) Tiepolo, Piazzetta, Fontebasso, Carlevarijs, Crosato, Vesentini, Zugno, Diziani, Bertoli, Crivellari, Mariotti, Rensi ai veronesi Balestra, Cignaroli, Rotari, Brida, Cavaggioni, Lazzari; dal bresciano Scavini ai milanesi Sassi e Ferroni; dagli emiliani Ghedini, Bigari e Fratta al romano Grecolini e al napoletano Vaccaro. Lo studio dei rispettivi disegni da trasporre su lastre calcografiche fece maturare nello stesso Zucchi una maggiore autonomia compositiva, fatto dimostrato dalle numerose tavole e vignette realizzate strada-facendo “in solitaria”. Non si dimentichi d'altro canto la fitta schiera di collaboratori incisori (a volte in rapporto concorrenziale) inanellati nel corso della trentennale carriera, come Bartolozzi, Bolzoni, Cagnoni, Faldoni, Filosi, Franceschini, Novelli, Orsolini, Pini, Pitteri, Rossi, Sartori e Valesi. Le fonti riportano inoltre che per tramite del fratello Andrea (con cui condivise molte committenze, a partire dalla *Verona Illustrata*), Francesco sia stato convocato a Dresda nel 1750 al fine di contribuire all'ingente lavoro di traduzione calcografica della Galleria reale. Si riscontra tuttavia una discordanza nella ricostruzione del soggiorno tedesco: alcuni storici riferiscono infatti che proprio nella città sassone andrebbe collocata, nel 1764, la morte dello stesso (si veda Petronelli 2012, p. 48), altri sostengono invece che a Dresda non si sia mai recato, preferendo inviare le matrici richieste dalla propria bottega lagunare, altri ancora sostengono che la “visita” al fratello Andrea sia rivelata più breve del previsto a causa degli eventi bellici che coinvolsero la Sassonia tra il '56 e il '63 (la cosiddetta “guerra dei sette anni”) e che costrinsero Francesco a rimpatriare anzitempo, in una data non meglio precisata (De Angelis 1818, XV, p. 195; Ticozzi 1833, IV, pp. 116). La questione non appare di secondaria importanza dal momento che s'intreccia giocoforza con la precisazione del luogo di morte. A tal proposito non trascurabili sono le annotazioni documentarie di Rodolfo Gallo; nella consultazione dei *Necrologi di Sanità*, in merito allo Zucchi egli trascrive infatti: “Adì 13 ottobre 1764 il Sig. Fran.º q. Iseppo Zuchi d'ani 72 amalato giorni 15 da decubito e appoplezia morto all'ore 9. Medico Pelegrini. Capitolo, S. Zulian” (1941, p. 197, n. 4). Ciò sembra dunque provare che la sua esistenza non si concluse a Dresda (dove verosimilmente si recò per un limitato periodo), bensì a Venezia, città dalla quale raramente l'incisore accettava di spostarsi in maniera stabile, scegliendo piuttosto di affrontare – come si è visto – rapporti professionali a distanza.

BIBLIOGRAFIA: GORI GANDELLINI 1771, III, pp. 404-406; HUBER, ROST 1800, IV, p. 118; BRYAN 1816, II, p. 640; DE ANGELIS 1818, XV, p. 195; MALASPINA DI SANNAZARO 1824, II, p. 373; ZANI 1824, XIX, p. 452; TICOZZI 1833, IV, pp. 116; DE BONI 1840, 1108; NAGLER 1852, XXII, p. 342; CAMPORI 1855, p. 494; LE BLANC 1889, 2.IV, pp. 267-268; BERTARELLI 1902, p. 35; *Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio* [1913], p. 8 n. 138, p. 15 n. 232, p. 20 n. 334, p. 30 n. 466, p. 100 n. 1415, p. 149 n. 2042, p. 177 n. 2469; MOSCHINI [1924], pp. 60-61; ARRIGONI, BERTARELLI 1932, p. 67 n. 870; PALLUCCHINI in *Mostra degli incisori veneti del Settecento* 1941, p. 26; GALLO 1941, p. 197; LIVAN 1942, p. 111; LANCKORŃSKA 1950, p. 32 nn. 27, 30, pp. 35-36 nn. 84, 87, 93, 104, 105, pp. 38-39 n. 134, 151, 157, 160, p. 42 nn. 216, 220, p. 44 nn. 258-259; PETRUCCI 1958, p. 135; *Dizionario enciclopedico* 1976, XI, p. 458; DILLON in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento* 1976, p. 80; DAMIANI in *Incisori veneti del Settecento* 1982, pp. 171-172; DILLON, MARINELLI, MARINI in *La collezione di stampe antiche* 1985, p. 128; MILESI 1989, p. 353; SEMENZATO, PERINI 1990, pp. 198, n. 97; PEDROCCO in TURNER 1996, XXXIII, p. 721; BÉNÉZIT ed. 1999, XIV, p. 936; THIEME, BECKER ed. 1999, XXXVI, p. 578; CORUBOLO in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari* 2011, p. 239, pp. 241-242, pp. 244-245; PETRONELLI in *Tiepolo, Piazzetta, Novelli* 2012, p. 48.

Elenco dei volumi veronesi illustrati:

- A. Guidi, *Poesie d'Alessandro Guidi non piu raccolte con la sua vita novamente scritta dal signor canonico Crescimbeni e con due ragionamenti di Vincenzo Gravina non piu divulgati*, Verona, G. A. Tumermani, 1726 (antip.)
- S. Maffei, *Istoria Diplomatica che serve d'Introduzione all'arte critica in tal materia*, Mantova [ma Verona], G. A. Tumermani, 1727 (front.) [FZ]
- M.A. Muret, *M. Antonii Mureti Opera. Tomus I*, Verona, G. A. Tumermani, 1727 (front.) [FZ]
- S. Maffei, *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due ne' quali e si tratta quanto appartiene all'Istoria, e quanto all'Architettura*, Verona, G. A. Tumermani, 1728 (fin.* e tavv. calc.) [FZ]
- E. Noris, *Henrici Norisii veronensis augustiniani tit. S. Augustini S.R.E. presbyteri cardinalis et sanctae sedis apostolicae bibliothecarii Opera omnia [...] tomus primus*, Verona, G. A. Tumermani, 1729 (antip., front.*, vign.) [FZ]
- E. Noris, *Henrici Norisii veronensis augustiniani tit. S. Augustini S.R.E. presbyteri cardinalis et sanctae sedis apostolicae bibliothecarii Opera omnia [...] tomus secundus*, Verona, G. A. Tumermani, 1729 (antip., front.*, vign.) [FZ]
- E. Noris, *Henrici Norisii veronensis augustiniani tit. S. Augustini S.R.E. presbyteri cardinalis et sanctae sedis apostolicae bibliothecarii Opera omnia [...] tomus tertius*, Verona, G. A. Tumermani, 1729 (front.*, vign.) [FZ]
- S. Maffei, *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la comedia e il drama non più stampato*, Verona, G. A. Tumermani, 1730 (vign. con ritratto)
- T. Ruinart, *Acta Martyrum*, Verona, G. A. Tumermani, 1731 (front, antip.vign.)
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte quarta ed ultima contiene il Trattato in questa seconda edizione accresciuto anche di figure degli anfiteatri e singolarmente del veronese*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1731 [vignn.*]
- E. Noris, *Henrici Norisii veronensis augustiniani tit. S. Augustini S.R.E. presbyteri cardinalis et sanctae sedis apostolicae bibliothecarii Opera omnia [...] tomus quartus*, Verona, G. A. Tumermani, 1732 (front.*) [FZ]
- S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza. Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1732 (vignn.)
- *Rime varie in occasione delle Nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagrarnoso e Signora Anna Verzera veronesi*, verona, G. Tumermani, 1732 (antip., front.*)
- P. Rolli, *Rime*, Verona, G. A. Tumermani, 1733 (antip.*, front.)

- Pseudo-Longinus, *De sublimi libellus*, Verona, G. A. Tumermani, 1733 (antip., front., vign.) [FZ]
- F. Manzoni Giusti, *L'Ester tragedia di Francesca Manzoni tra gli arcadi Fenicia*, Verona, G. A. Tumermani, 1733 (front.*) [FZ]
- G. B. Guarini, *La Idropica commedia del cavalier Battista Guarini*, G. A. Tumermani, 1734 (vign.)
- G. Halifax, *Mancia per l'anno nuovo a una dama o avviso ad una figlia. Opuscolo originale inglese di Guglielmo Savile marchese d'Halifax tradotto da F.M dama inglese di gran qualità*, Verona, G. A. Tumermani, 1734 (front.*)
- F. Marconi, *In lode dell'illustrissimo ed eccellentissimo Signor Lionardo Loredano capitano di Verona. All'illustrissimo, ed eccellentissimo Signor Francesco Loredano fratello di S. E.*, Verona, G. A. Tumermani, s. d. [post-1721 e ante-1735] (front.*)
- A. Maffei, *Memorie del general Maffei nelle quali esatta descrizione di molte famose azioni militari de' prossimi tempi viene a comprendersi*, Verona, J. Vallarsi, 1737 (antip. con ritr.)
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...]* tomo I, Verona, J. Vallarsi, 1737 (antip. con ritr.*)
- I. Sadoletto, *Jacobi Sadoleti cardinalis et episcopi Carpentoractensis viri disertissimi Opera quae exstant omnia, quorum plura sparsim vagabantur, quaedam doctorum virorum cura nunc primum prodeunt. Tomus Primus*, Verona, G. A. Tumermani, 1737 (antip. con ritr., front.*, vign.)
- G. B. Guarini, *Il Pastor Fido tragicommedia del cavaliere Battista Guarini con l'annotazioni alla medesima dell'autore. Tomo primo*, Verona, G. A. Tumermani, 1737 (front., tavv. calc., vignn.)
- G. B. Guarini, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini. Tomo secondo*, Verona, G. A. Tumermani, 1737 (front.*, tav. calc., vign.*)
- G. Baruffaldi, *Grillo canti dieci d'Enante Vignajuolo*, Verona, G. A. Tumermani, 1738 (antip., front.*) [FZ]
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...]* tomo III, Verona, J. Vallarsi, 1738 (tav. calc.)
- G. B. Guarini, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini. Tomo terzo*, Verona, G. A. Tumermani, 1738 (front.*, vign.)
- G. B. Guarini, *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini. Tomo quarto*, Verona, G. A. Tumermani, 1738 (front.*)
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...]* tomo IV, Verona, J. Vallarsi, 1739 (tav. calc.)
- S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia [...]* tomo VI, Verona, J. Vallarsi, 1740 (tav. calc.) [FZ]
- J. Milton, *Il Paradiso Perduto [...] tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli*, Parigi [ma Verona], G. A. Tumermani, 1740 (antip.*, tavv. calc.)
- E. Noris, *Istoria delle investiture delle dignità ecclesiastiche*, Verona, G. A. Tumermani, 1741 (antip.*, front.*, ritr., vign.)
- J. Milton, *Il Paradiso Perduto [...] tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli*, Parigi [ma Verona], G. A. Tumermani, 1742 (front.*, vignn.)
- G. Zeviani, *Riflessioni intorno alla logica di una prelezione sopra l'usura fatte dal Dottore Giannagostino Zeviani veronese*, Verona, 1744 (front.*) [FZ]
- G. Bartoli, *Due dissertazioni di Giuseppe Bartoli*, Verona, D. Ramanzini, 1745 (vign.*)
- S. Maffei, *Della formazione de' fulmini trattato del Sig. Marchese Scipione Maffei. Raccolto da varie sue Lettere, inalcune delle quali si tratta anche degl'Insetti rigenerantisi, e de' Pesci di mare su i monti, e più a lungo dell'Elettricità*, Verona, G. A. Tumermani, 1747 (front.*)

- *Rime e versi per le Nozze di SS. EE. Elena Cornaro e Giovanni Micheli. A Sua Eccellenza il Signor Girolamo Cornaro Podestà, e Vice Capitano di Verona, fratello della Sposa*, Verona, G. A. Tumermani, 1748 (antip.*, front.*, vign.*)
- S. Maffei, *Museum Veronense, hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio, cui Taurinensis adiungitur et vindobonensis accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*, Verona, Stamperia del Seminario, 1749 (tavv. calc.)
- G. de' Conti, *La Bella mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1750 (antip.*, front.*) [FZ]
- M. Polignac, *Anti-Lucrezio ovvero di Dio e della natura libri nove. Opera postuma del cardinale Melchiorre di Polignac Di latino trasportata in verso sciolto italiano da Don Francesco-Maria Ricci romano abate benedettino-casinese. Tomo primo*, Verona, A. Carattoni, 1751 (tav. con ritr.)
- M. Polignac, *Anti Lucrezio o di Dio e della Natura libri nove dell'Eminentiss. Cardinale della S.R.C. Melchiorre di Polignac. Traduzione di Giampietro Bergantini [...] Tomo primo*, Verona, D. Ramanzini, 1752 (antip. con ritr.)
- *Rime e versi per le nozze di S.S. E.E. Tommaso Mocenigo Soranzo ed Elena Contarini*, Verona, Tipografia camerale (fratelli Merlo), 1752 (front.*, vign.*)
- G. de' Conti, *La bella mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1753 (tav. calc.)
- *Rime e versi di poeti veronesi nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin proveditor di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1754 (vign.*)
- *Erigendosi la statua del Marchese Scipione Maffei sonetti Allusivi alla varia sua letteratura*, Verona, G. A. Tumermani, 1756 (antip., front.*, cornici) [FZ]
- A. Valier, *Rituale Ecclesiae Veronensis*, Verona, G. A. Tumermani, 1756 (front., vign.)
- A. Cocchi, *Lettera ad una sposa tradotta dall'inglese da una fanciulla mugellana*, Verona, G. A. Tumermani, 1759 (antip.*, front.*, vignn.*)
- G. A. Tumermani, *Alla Nobilissima sposa signora Marchesa Matilde di Canossa nell'occasione delle sue nozze col signor conte Giambattista D'Arco*, Verona, G. A. Tumermani, 1762 (antip.*, front.*, cornici*)
- G. A. Zeviani, *Riflessioni intorno alla logica di una prelezione sopra l'usura*, G. A. Tumermani, 1764 (front.?, vign.*?)
- P. Aquitano, *Di San Prospero Aquitano notajo di San Leone Magno Il poema degl'ingrati ovvero semipelagiani recato in versi italiani scolti dal reverendiss. Padre Don Francesco Maria Ricci romano abate benedettino-cassinese*, Verona, A. Carattoni, 1764 (antip. con ritratto)
- *Verona in chiaro scuro. Macaronèa veneziana, de ideal imaginario tra i suporti del mondo de la luna, indirizzata a un so amico in Venezia in ocasion del gnocular, che se fa in Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1765 (antip.*)
- M. Polignac, *Anti-Lucrezio ovvero di Dio e della Natura libri nove. Opera postuma del cardinale Melchiorre di Polignac di latino trasportata in verso sciolto italiano dal reverendissimo padre Don Francesco Maria Ricci romano abate benedettino-casinese Seconda edizione di molte cose accresciuta e dal traduttore migliorata e corretta, e in tre Tomi divisa. Tomo primo*, Verona, eredi Carattoni, 1767 (antip. con ritratto*)
- G. Venturi, *Lettera di Giuseppe Venturi chierico della Cattedrale di Verona. Intorno ad un sotterraneo a S. Maria de le Stelle*, Verona, eredi Carattoni, 1786 (antip.*)
- T. Tommasini Soardi, *Componimenti teatrali [...] tomo I*, Verona, D. Ramanzini, 1791 (front.*)
- T. Tommasini Soardi, *Componimenti teatrali [...] tomo II*, Verona, D. Ramanzini, 1791 (front.*)
- T. Tommasini Soardi, *Componimenti teatrali [...] tomo III*, Verona, D. Ramanzini, 1792 (front.*)
- T. Tommasini Soardi, *Componimenti teatrali [...] tomo IV*, Verona, D. Ramanzini, 1793 (front.*)

Il carteggio Tumermani-Muratori

Presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (filza 85, fascicolo 75) si conservano ventitré lettere indirizzate dallo stampatore Giannalberto Tumermani all'erudito Lodovico Antonio Muratori, entrambe figure centrali all'interno del presente lavoro sull'editoria illustrata veronese¹. Come si è visto, il primo incarna infatti lo *zenit* delle potenzialità tipografiche scaligere d'inizio Settecento, mentre il secondo rappresenta invece una delle voci più autorevoli nel panorama italiano del XVIII secolo, ideale *alter ego* – per carattere e temperamento – del quasi coetaneo collega Maffei e fautore altresì di monumentali iniziative culturali, come i *Rerum Italicarum Scriptores* (28 voll., Milano, Società Palatina, 1723-1751), le *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (6 voll., Milano, Società Palatina, 1738-1742), il *Novus Thesaurus Veterum Inscriptionum* (4 voll., Milano, Società Palatina, 1739-1742) e gli *Annali d'Italia* (12 voll., Milano [ma Venezia], G. B. Pasquali, 1744-1749).

Il rapporto tra i due alterna fasi di fitta corrispondenza a periodi di comunicazione più “dilatata” e copre circa un ventennio, dal 1728 al 1747; tale intervallo è perfettamente sovrapponibile con la parabola gloriosa della bottega atesina di Via delle Fogge, inaugurata nel 1725-1726 e protrattasi fino al '64, con uno strascico finale al di sotto degli *standard* qualitativi dimostrati tra il terzo e il quinto decennio. Era quindi doveroso provvedere a una trascrizione completa dell'epistolario estense (ad oggi non pubblicato) che in questa sede si presenta tuttavia, per ragioni di spazio e tempo, privo di adeguate note esplicative, demandate a un necessario prossimo approfondimento. Dalle ossequiose e “riverentissime” battute dello scrivente si evince una reciproca stima professionale, prevedibilmente sbilanciata verso l'erudito modenese: questi, forse ancor più dell'amico/rivale Scipione, viene costantemente proposto quale autorevole revisore o supervisore delle proposte culturali tumermaniane. Il Muratori assume inoltre, in più di una occasione, il delicato ruolo di mediatore nei confronti di Bartolomeo Soliani (1695-1751), intraprendente stampatore emiliano con cui il veronese intratteneva un regolare scambio di libri, salvo constatarne puntualmente l'inaffidabilità (o furbizia commerciale, che dir si voglia). Beninteso, l'amicizia con il grande intellettuale emiliano permise a Giannalberto di promuovere più facilmente le proprie sottoscrizioni (per il Noris, il Sadoletto e il Guarini), restituendo talvolta il favore, come nel caso dei tredici associati garantiti per i *Rerum Italicarum Scriptores*.

La trasposizione che segue si può considerare a tutti gli effetti una trasposizione “interpretativa”: si intende cioè rispettare la grafia del Tumermani sia per quanto concerne la separazione arbitraria delle parole, sia nel mantenimento degli errori grammaticali o *lapsus calami*, legati a un uso non normativo, talvolta colloquiale e “parlato”, della lingua (si veda ad esempio

¹ Di seguito la successione cronologica del carteggio conservato a Modena: 18 maggio 1728 (doc. 1), 6 settembre 1728 (doc. 2), 3 luglio 1728 (doc. 3), 30 novembre 1728 (doc. 4), 1 maggio 1729 (doc. 5), 22 dicembre 1729 (doc. 6), 18 luglio 1730 (doc. 7), 8 agosto 1730 (doc. 8), 12 agosto 1730 (doc. 9), 18 giugno 1732 (doc. 10), 13 agosto 1733 (doc. 11), 15 ottobre 1733 (doc. 12), 15 ottobre 1734 (doc. 13), 25 febbraio 1735 (doc. 14), 30 ottobre 1736 (doc. 15), 27 novembre 1736 (doc. 16), 19 luglio 1737 (doc. 17), 17 dicembre 1737 (doc. 18), 8 marzo 1740 (doc. 19), senza data (doc. 20), 30 settembre 1741 (doc. 21), 27 novembre 1741 (doc. 22), 18 ottobre 1741 (doc. 23).

l'elisione delle doppie, la confusione nell'uso di alcune vocali interconsonantiche o la questione dell'‘h’ etimologica, quasi sempre assente nelle forme verbali che invece la richiederebbero). Si sono lasciate volutamente inalterate le abbreviazioni di facile comprensione, ricorrenti in formule d'apertura o chiusura (cfr. “Illustrissimo e Reverendissimo Padrone Colendissimo”, “Vostra Signoria Illustrissima” o “Humilissimo, Devotissimo, Obbligatissimo Servitore”), riproponendo tali e quali anche le iscrizioni in apice, inserite ora per esigenze di riduzione verbale ora per dimenticanza ora per mancanza di campo. Le cifre arabe utilizzate nell'indicazione di importi matematico-commerciali sono anch'esse rese con fedeltà al modello, mentre le date (composte di numeri e suffissi) sono state sciolte². Laddove invece l'integrazione si è ritenuta meno scontata si è preferito aggiungere la porzione di parola mancante tra parentesi rotonde³. Vi sono poi alcuni vocaboli che non è stato possibile riconoscere con certezza: si è optato dunque per l'utilizzo della parentesi quadra, segno diacritico dell'*omissis*. Al fine di rendere la lettura più scorrevole si è provveduto a normalizzare l'utilizzo dell'interpunzione e delle maiuscole, aggiungendo l'accento nelle parole ossitone (assente nella maggior parte dei casi⁴) e l'apostrofo, per segnalare elisione o troncamento. Il cambio di pagina viene indicato dalla doppia barra obliqua, mentre nel complesso il “*layout*” della lettera viene conservato più simile possibile all'originale (si veda ad esempio il frequente uso di scrittura su colonne).

Doc. 1:

18 maggio 728 Verona

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig.^{re} Sig.^{re} P.ne Col.mo

Mille obbligazioni professo alla benignità di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} per l'aversi asociato non solo la sua persona (onore della Republica Letteraria) ma eziandio avermi procurato anco l'altro amico, che desidero il suo nome cognome e titoli, a causa di stamparsi li nomi tutti delli miei asociati nel primo tomo, che vo stampando, e nel istesso tempo suplico la benignità di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} volermi onorare della sua altissima protezione in proseguire quello che con tanta bontà mi aveva nella sua riverentis.^{ma} lettera col continuare di procurarmi qualche asociato e nella // sua patria, e altrove, assicurandomi che alla benignità ^{sua} non mancherà amici, per mezzo de' quali sarò io beneficiato di un buon n° de asociati medemi. Il Sig.^r marchese ho riverito a nome di V.S. Ill.ma ed il medesimo mi rispose riverirla divotamen.^{te} a nome ^{suo} e mi ha anco permesso ^{di scrivergli} che li raccomanda anche lui il mio interesse per li asociati, assicurandomi d(et)^{to} Sig.^r marchese, che p(er) mezzo di V.S. Ill.ma non posso de non avere qualche n° d'asociati io che son stato racomandato anco dal Reve.^{mo} Sig. Arciprete Museli mio gran patrone e degnissimo sogieto come pure amante delle cose d'ottimo gusto. Gran fatalità, che non ho mai potuto otenere con li // miei quatrini né un disegno del riverito ritratto di V.S. Rev.^{ma} né il Ritratto med.^{mo} benché moltiss.^{me} volte in vanno li abbi tentato per poter aver l'honore di ponerlo nella mia raccolta di retrati de' principali d'Italia. Riceverei per singolar favore che V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} mi graziasse almeno un nome di pittore che fosse capace di far una cosa adeguata al merito di un tanto letterato,

² Si è mantenuta la data nella posizione originale all'interno della lettera, ovvero in apertura o in chiusura alla lettera stessa. Si noterà come l'indicazione esatta dell'anno risulti quasi sempre priva della prima cifra.

³ Cfr. d.^{to} ovvero d(et)^{to}, p. ovvero p(er).

⁴ Per quanto concerne gli ausiliari ‘essere’ (coniugato alla terza singolare) e ‘avere’ (coniugato sempre senza ‘h’ iniziale, come si è detto) si è proceduto con l'aggiunta di un accento tonico, funzionale, soprattutto nel secondo caso, a distinguere la preposizione ‘a’ e la congiunzione disgiuntiva ‘o’ rispettivamente dalla terza e prima persona singolare.

sapendo io il nome del pittore tornerò col mezzo di qualche amico in Modena a tentare d'averlo e in ciò mi atendo qualche riverentis.^{ma} risposta.

Trasmeto qui incluso le due ricevute p(er) li qualli V.S. Ill.ma potrà con suo comodo poi capitando qualche incontro di persona che venisse verso Verona mandarli in Casa Ghirardina forse con facilità si troverà, in tanto potria essere che li capitasse incontro di qualche altro asociato. E baciandoli profondamente le mani. Servo di V.S. Ill.ma Alberto Tumarmans //

Mi ero scordato aricordare alla benignità di V.S. Ill.ma, che non può credere quanto mi habbi maneggiato nel far asociati nella Grand'opera ^{Rerum Ital Scrip.} data fuori da V.S. Ill.ma avendo.^{vi} favorito di fare tredici asociati, che non è tanto poco in una solla città et p(er) esser spesa non tanto picciola, e questo non lo feci per altro riguardo, che del esser la V^{ta} Opera data fuori da VS Ill.ma.

Doc. 2:

6 settembre 728
Verona

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig.^{re} Sig.^{re} P.ne Col.^{mo}

Dalli 19 7bre dal anno scorso racomandai per amico al S. Bortolamio Soliani libraro libri per limportare di lire ottanta come vedrà dalla notta qui a basso. Ora questo galantuomo per dirla chiara è molto lungo di schena e mancante di parola perché mi aveva scritto venti volte di sodisfarmi ma non ho mai visto l'effeto. Ora suplico riverentemente la benignità di V.S. Ill.ma e Reverendissima farsi contare le lire 48 che // avanzo de qualli potrà sodisfare il pittor che avrà copiato il ritrato stimatis.^{mo} di V.S. Ill.ma e con qualche congiuntura di viandante mandarmelo; quello che li avanzerà di d(et)^{te} 48 lire potrà onorarli di comprar dal d(et)^{to} Soliani tante *Merope* Maffei, vendendole il med.^{mo} lire due luna nostra moneta, dicendo al d(et)^{to} Soliani che li due *Segneri Esserciti e Vita* sta qui a sua disposizione, e perché V.S. Ill.ma sia informata del tutto, e // che il d(et)^{to} Soliani non trovi fuori garbugli deve sapere che ordinai due *Segneri Vitta e Essercizi*, e lui me ne mandò 4 onde li due non mi serve, e li consegnerò a chi lui mi ordinerà e suplicata riverentemen^{te} perdonarmi del incomodo, e baciandoli riverentem.^{te} le mani sue la inchino e professo
di V. S. Ill.ma

Mandati	Ricevuti
n° 6 <i>Istoria diplomatica</i> Maffei (lire) 60 :-	12 <i>Merope</i> (lire) 24
n° 2 <i>Guidi Opera</i> (lire) 7 :-	2 <i>Essercitij</i> <i>Segneri</i> 8 / 32
N°4 <i>Mureto</i> (lire) 13:- Tomo I / 80	
Ho stampato il 2° e 3° tomo son dietro al 4° se il Soliani ne vorà lo servirò e prenderò altri libri	Him.mo dev.mo Alberto Tumarmans

Doc. 3:

3 luglio 1728
Venezia

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig.^{re} Sig.^{re} P.ne Col.^{mo}

In Venezia ricevo la stimatis.^{ma} sua come pure da mia consorte intendo aver ricevuto li denari delli due asociati dal Rever.^{mo} S. Arciprete Museli. Mi spiace che V.S. Ill.ma non si abbi tratenuto la dopia p(er) il ritrato, potendo benissimo credere che né una tra due dopie mi sarebbe rincresciuto per otenere alla fine un ritrato che è molti anni che sospiro d'averlo. Se V.S. Ill.ma comanda che mandi subito la dopia lo farò, se poi comanda che vadi p(er) il conto delli secondi tomi io non ho difficoltà, solamente ho il contento d'obedirla come comanda. Il nome // V.S. Ill.ma sappi che lo scrivo in lettere majuscole grandi nella soaza delli ritrati

med.^{mi}; basta sollo che non falli la misura, e che sia ovato, avisandola che ne' miei ritrati tutti vi ho fatte dipingere dal med.^{mo} pitore una picciola scanzia de' libri. Col farli sei otto libri medesimi sopra li quali io li scrivo li nomi delle opere del letterato così averò acaro che sia fatto anco questo. Supplicandola perdonarmi il nuovo incomodo e baciandoli profondamente le mani sue le inchino e professo

di V.S Illma e Rev.ma
Hum.^{mo} dev.^{mo} oblig.^{mo} Ser.^e
Alberto Tumarmans

Non si scordi di me p(er) il Noris
venendo il caso

Doc. 4:

Ill.mo e Rev.^{mo} P.ne Col.^{mo}

Dalla stimatis.^{ma} sua ho inteso il tutto circa il libraro; ora p(er) finirla con questo benedeto huomo prenderò farne meno. Per Maffei p(er) la soma che lui mi deve e li farò avere franco di spesa li due libri mandati di più così lui procuri mandarmi le 20 *Merope* che saremo uguali.

Circa il ritrato non bramo altro che poter aver questa grazia da V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} ed io satisfarò prontamen^{te}, se il Soliani vorà una dozzina d' *Anfiteatri* Maffei lo servirò.

Con che le bacio profund.^{te} le mani

Hum. ^{mo} dev. ^{mo} oblig. ^{mo}
Alberto Tumarmans

30 novembre 728 Verona

Doc. 5:

Ill.mo et Rev.^{mo} Sig. P.ne Col.^{mo}

Avevo preparato linvolto di due tomi primi del Opere Noris per inviare a V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} senza spesa alcuna. Mentre doveva partir per Modena un Padre domenicano mio amico, eco che in questo mentre, il Rever.^{mo} S. Arciprete Muselli mio Gran Patrone mi manda un suo servo alla mia casa con lire 24:16 scrivendomi un biglietto che consegna il tomo del Sig. Muratori al dator del presente per aver pronta occasione di spedirlo a V.S. Rev.^{ma}. Così ubidendo li comandi del S. Arciprete Musseli (*sic*) ho mandato alla sua casa non solo il di lei tomo ma anco // quello del P(ad)re Stanislao Bertolazi de minimi teologo di S. Alteza Ser.^{ma} di Parma cosichè le lire 24:16 ricevute dal S. Arciprete Museli servirà p(er) il secondo tomo di d(et)^{to} Padre, e da V.S. Rev.^{ma} non devo cosa alcuna sin tanto che non ho saldato il mio debito p(er) la spesa del ritrato che ho già esposto nella mia bottega assieme alla serie d'uomeni più rinomati d'Italia, qual debito essendo invilupato di cento affari non mi ricorda precisamente, per ciò la suplico in risposta ringraziarmi acìo possi sodisfar il restante del mio debito oltre le 24:16 che // serve p(er) il tomo secondo come dalla anessa ricevuta. Con che baciandoli profondamente le mani, e supplicandola conservarmi l'alto suo patrocinio me le inchino e professo

di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma}

doppo fatto la lettera trovo a libro nottato, che il S. Co Franc(esc)o Montanaro nostro veronese e al servizio del S. duca di Parma mi ha pagato p(er) il P(ad)re Sud(det)^{to} Bertolazi. Così restituisco le 24:16 al S. Arciprete Museli

1 maggio 729 Verona

Alberto Tumarmans

**** segue, come allegato, una ricevuta di pagamento, stampata, in cui si dichiara:**

Ho ricevuto io sottoscritto dall'Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Lodovico Ant.^o Muratori lire ventiquattro, e soldi sedeci, per esborso anticipato del Tomo Secondo delle Opere del Eminentissimo Signor Cardinal Noris, che li sarà consegnato alla restitutione del presente biglietto.

Alberto Tumarmans

Doc. 6:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.mo

Essendo terminato il tomo 2° Noris li dò avviso acioè comandi in che mancherà 4 grossi e debba spedirglielo. Suplico con listessa congiuntura il Patron mio di V.S. Ill.ma Rever.^{ma} volermi compiacere di far che il Soliani mi dia una il rimanente di quello ha auto da me, che sarebbe ormai tempo essendo dalli 19 settembre 1727 in qua che li mandai sei copie

<i>Istoria diplomatica</i> Maffei	(lire) 60
2 copie <i>Opere</i> Guidi	(lire) 7
4 copie <i>Orazioni</i> Mureto	(lire) 13
	/ (lire) 80

Ho ricevuto da lui 12 *Merope*

[...] Modena	(lire) 24
4 Segneri [...]	(lire) 16
	/ 40

devo (lire) 40 //

in nome di Dio che mi mandi 30 copie della *Merope* Maffei che li farò pagare lire 20 di denaro contante e questa sarà la strada di finirla, mentre questo non voleva darmi le *Merope* dicendo che li vorrebbe qualche poco di soldo, come pure io non volevo le 4 copie *Segneri* per averne ordinato sole due. Tuttavia per sbrigarmi e prendo le 4 copie e mi contento dar fuori lire 20 venete per ridur questo galantuomo a finir questo // conto, anzi la suplico lei farmi la grazia pagare le lire 20 venete per me e tratenirsele nelli due tomi Noris che pagherà per il Tomo 3° cioè per lei, e per il P(ad)re Stanislao Bertolazi favoritomi da lei. Perdoni in grazia V.S. Ill.ma et Rev.^{ma} se tanto ardisco d'importunarla senza un minimo merito e baciandoli profondamen^{te} le mani mi dico

di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma}

mi farebbe bisogno una copia delle *Antichità Estensi*. Desidero sapere il costo e se lei ne avesse altri in Modena

Hum.^{mo} dev.^{mo} ob. Ser.^e

22 dicembre 1729 Verona

Alberto Tumermans

Doc. 7:

Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.mo

Ecola servita del tomo terzo Noris che ho l'incontro di mandarglielo senza spesa e lei li prometo è il primo che lo riceve mentre non è ancora consegnato la dedica al Cavalier Emilio. Suplico V.S. Rev.^{ma} e raccomando caldamente l'interesse del Clemente Alessandrino come pure mi premerebbe sapere se la virtù di V.S. Rev.^{ma} avesse lume di cognizione ove fosse qualche cosa d'inedito di d(et)^{to} autore. Tali ricerche quando lei saprà il perché gliele facio ne haverà molta sodisfazione. Osserverà in un picciolo indice // di pochi libri fato dal mio giovane, nel fine esservi un avviso p(er) il tomo 4° Noris che non si principierà p(er) ora se non da qui moltis.^{mi} mesi p(er) lo che sarà lei avisata quando doverà mandare li d(et)^{ti} 4 per d(et)^{to} quarto tomo, desiderando sapere il prezo delle cose estensi da lei mandatomi p(er) il terzo. Suplico però V.S. Rev.^{ma} non motivar cosa alcuna al S. Alciprete (*sic*) Muselli che io l'abbi avisata di tal cosa, overoché devo stampar un piccolo manifesto p(er) il d(et)to 4° tomo, ma nel med.^{mo} non si dirà la tardanza di tal tomo. Io li dico il vero non voglio esser tasato d'impostuale e per ciò avviserò quando si darà principio. Con che le bacio prodond.^{te} le mani

Hum.^{mo} dev.^{mo} obb.^{mo}

18 luglio 1730 Verona

Alberto Tumarmans

Doc. 8:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.mo

Ricevei la Stimatis.^{ma} lettera di V.S. Rev.^{ma} quale mi fece rimanere consolato. Mentre li scrissi di sapere quello trattava il codice di Clemente Alexandrino, ella vedrà qui incluso il manifesto dal quale comprenderà il perché io li feci tal ricerca, quale la suplico stante la dillei cortesissima esibizione. Io vorrei far colazione il codice che lei tiene, e di ciò sarà da me suplito col remunerare il sogieto che lo farà, di quello che V.S. Rev.^{ma} mi condanerà, e di ciò farò quella onorevole menzione che doverò fare ^{nel opera di Clemente} p(er) avermi lei asistito a tal lavoro, mentre l'esser asistiti // da sogieti riguardevoli della detta condizione non si può se non dar lustro alle Opere che sintraprende, così nella libreria di Parma il S. Apostolo Zeno mi avisò esser un altro codice. Scrissi al S. Co. Francesco Montanari nostro veronese e mio gran patrone ma mi rispose fredamente dicendomi che mi favoriva ma che essendo queste cose preziose che così presto non si potrà avere il comodo; tuta via ne spera buon esito, anzi. Se il mezzo del nome riverentis.^{mo} di V.S. Ill.ma può in tal caso graziarmi mi sarebbe di buon solievo mentre per il suo personale non vi sarà risposta che // dilunga come mi fu data a me facendone in tutti li paesi d'Italia e fuori quella stima del suo riverentis.^{mo} nome che devono fare. Manderò a V.S. Ill.ma qualche manifesto acìo mi onori della sua stimatissima protezione col mandarne qualche copia alli suoi amici in vari Paesi e ha (*sic*) tal effeto ne ho fatto in piccolo perché non alteri la spesa della lettera. Di ciò me n'assicuro sapendo quanto amore abbi V.S. Rev.^{ma} per coagiuvare le stampe, e baciandoli profondamente le mani resto

mi deve lire 24:16
p(er) il 3° tomo Noris
che con tutto suo comodo
li manderà

di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma}

8 agosto 730 Ver.^a

Hum.^{mo} dev.^{mo} Ob. Ser.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 9:

22 agosto
730 Verona

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.mo

Dalla riverentiss.^{ma} di Lei lettera ho ben veduto esser difficile che in Modena si possi far tal colazione del Clemente, ma se V.S. Rev.^{ma} vorà graziare il S. marchese Maffei ed io insieme ho trovato il ripiego e di ciò il S. marchese med.^{mo} scriverà in persona a V.S. Rev.^{ma} auto che abbi la risposta. Et qui in Verona, lode a Iddio, abbiamo persone sicure da poter far tal colazione e di ciò ne ho anco acordato il regalo che li contribuirò con pato di non esser sogieto a tal cosa quando non si potesse avere il codice, e stampati che sia una trentina // de folgi (*sic*) del Ruinart voglio mandarli a V.S. Rev.^{ma} acìo mi faci la grazia di dar una ochiata massime alli greci-latini che spero sarà coreti, in maniera che lei resterà consolata p(er) la gloria del nostro Paese. E se la benignità di V.S. Rev.^{ma} avesse qualche cosa da favorirmi p(er) aumentare detta edizione del Ruinart tanto de vite d'altri santi come di qualunque altra notizia che facesse a proposito per la prefazione che è p(er) farmi li Padri Filippi nostri ne saprà molto acaro e sarà // ^{mi dee bonificare 10 Paoli per una copia delle}
^{Antichità Estensi} fatto della dillei Persona quella onorevole menzione che merita.

Il tomo 3° Noris è vero che si ebbe 24:16 per il ritratto una [...] (lire) 37:10
(lire) /62:6

Non manca che (lire) 12:2
/ 74: 8

p(er) compir il pagamento delli tre tomi. Quando si comincerà il 4° sarà avisata. Con che baciandoli riverente le mani mi dico

di V.S. Ill.^{ma} e Rev.^{ma}

L'ho già anotata p(er) la Società del Ruinart.
Il Clemente glielo darò in Regalo in folio [...]

Hum.^{mo} dev.^{mo} obl.^{mo}
Alberto Tumarmans

Doc. 10:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

18 giugno 1732

Verona

Hogi ricevo da un meso (*sic*) due copie delle *Antichità Estensi* parte prima e desidero sapere da V.S. Ill.ma se la seconda sia stampata lì da nova, che il 4° tomo Noris si pubblicherà fra poche settimane e non mancherò procurar trasmetterglielo senza spesa, come pure son desideroso mandar da regalare un mio Ruinart al S.r Ghirardi e [...] se mi è rapresentato l'occasione di poterlo fare senza spesa, ma spero verrà supplicando V.S. Ill.ma portar li miei rispeti nel vederlo.

Di una grazia devo suplicar la benignità di V.S. Ill.ma. Qui si è fato un matrimonio che si concluderà li primi di 7bre venturo tra il Sig. marchese Giuseppe Sagramoso, figliolo del marchese Oratio, e la nob. S. Anna Verzera, figliola del Sig. Giuseppe, qual figlia e unica e si estingue questa casa sua madre della gentildona e figliuola di una Contesa Verità della casa // che ha auto quel bravo scrittore. Jo intrapressi un mese fa l'asunto, essendo miei patroni, di stamparli una raccolta con della pulizia e distinzione in lode di questo matrimonio ed ho scritto in varie parti a molti sogieti d'istima. Mentre vorrei bensì far onore a questi cavalieri cola stampa ma l'onore sarà delli poeti essendo la stampa cosa materiale, ora mi è venuto in core un ardimento un poco troppo avanzato di suplicar la benignità di V.S. Ill.ma di una grazia: veder col suo mezzo di farmi far qualche bagatela tanto in Modena quanto se mai si potesse anco in Reggio e in Parma, essendovi del tempo da poter operare ben si è vero che è cosa buona aver d(et)^{te} composizioni almeno un mese avanti del tempo che si deve stamparle. Di questo mi è stato pregato da cavalieri. Ora, tratandosi di una delle principal // case di questa città mi son presso la briga. Suplico però V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} perdonarmi e baciandoli profond.^{te} le mani sue le inchino e professo

di V. S. Ill.ma Rev.ma

Il nostro S. marchese Maffei è stato fortunato molto della rendita della sua dedicatoria alla Repubblica Veneta come sopra qual ha fatto il [...]

Hum.^{mo} dev.^o Ob. Ser.^e

Alberto Tumarmans

Doc. 11:

Ill.mo et Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

31 agosto 1733 Verona

Alla fine mi è venuto l'occasione da me tanto sospirata di poter manda (*sic*) a V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} due copie del mio Ruinart in dono l'una al S. D.^r Vandelli l'altra a V.S. Ill.ma, non avendo mai potuto ritrovar incontro fra questo tempo, e suplico V.S. Ill.ma graziarmi riverir divotamente il S. Vandelli assicurandolo che stampandosi il Clemente principiato è (sospeso p(er) una persecuzione di certo sogieto). Averò a memoria il mio obbligo e che perciò non manco di dargliene il contrasegno col Ruinart da me stampato a mie spese. Troverà V.S. Ill.ma unito alli d(et)^{ti} due Ruinardt una copia ^{in dono} non finita del mio Longino *De sublimitate Libellus* in 4 lingue stampato, ^{Manderò poi il rimanente finito che sij} la Italiana del quale mi è stata favorita dal S. Antonio Franc(esc)o Gori Lettor Publico in Firenze della lingua greca, benché vedrà dal manifesto che aveva promesso darne una del Falgano che non si ritrova, e il d(et)^{to} S. Gori mi fa una nobile Prefazione al principio del Opera. Avanti della quale jo desiderarei dalla benignità di V.S. Ill.ma una grazia: mi facesse lei la dedica e in tali facende ocorendo qualche lume p(er) la med.^{ma} avendomela procurata il S. Argiellati mi ha anco mandato una // dedica in scritto che fu stampata in altra opera che ritroverà V.S. Ill.ma unita alli 30 folgi (*sic*) del Longino che è stampati a questora. Qual dedica servirà di lume p(er) tesserne una dalla virtù di V.S. Ill.ma [...] qual ben forse averà notizia della casa Litta e mi grazierà di una nobil ed erudita dedica che di ciò la suplico quanto ho, e posso darmi questo nuovo fregio alla mia edizione del Longino. Parmi questa esser sufficiente in latino solamente benché qualche persona qui mi dice che starebbe anco bene greca, e lattina, qual cosa pongo sotto il suo maturo intendimento e lascio lintiera libertà a V.S. Ill.ma di onorarmi come li par più proprio.

Ritroverà ancora nel d(et)^{to} fagoto un picciol dono a lei fatto delle *Rime* del S. Paolo Rolli, che sta a Londra qual finivo l'ultimo folgio (*sic*) nel fine del med.^{mo} e nel principio ricevuto che abbi una dedica, che atendo

da Torino. Questa è stata una ristampa che ho fatto dala edizion // di Londra ma con molte aggiunte inedite fatte dal autore. Cosiché essendo poi qualche diletante in Modena di queste tre opere, Ruinar, Longino e Rolli, ne manderei e massime suplico V.S. Ill.ma avanti di finire Longino, che vi sarà un mese circa di tempo, veder di qualche associato mentre ne ho de' moltissimi Paesi d'Italia e fuori cosiché ne desidererei anco qualche d'uno di Modena e de' luoghi circonvizini. Se però sia facile, non intendendo d'incomodare V.S. Ill.ma con troppo disturbo. Troverà pure due raccolte delle nozze Sagramoso che mi grazia vari componimenti.

Averto V.S. Ill.ma che nelli 30 folgi (*sic*) del Longino vi è 4 carte da mutare p(er) mancanze e qualche errore. Qual folgio (*sic*) non è ancora stampato che poi sarà da me trasmesso con assieme il rimanente e del l'uno e del l'altro.

Essendo la casa Litta una gran Casa non dubito che V.S. Ill.ma non avrà qualche notizia riguardevole della med.^{ma}, avvertendola che ne ho fatto una copia in carta pecora // riuscita nobilmente col consenso ancor del S. Argielati e permissione del sogieto che va dedicato ora in questa nobile copia che farò legare sontuosamente. Nella dedica anderà la sua arma e qualche miniatura, e per ciò mi preme sia fatta da un tanto letterato che al giorno d'oggi ocupa il primo luogo e in Italia e fuori, con tanta modestia sostenuto. Con che baciandoli humilmente le mani son

di V.S. Ill.ma
Hum.^{mo} Dev.^{mo} Obl.^{mo} Ser.
Alberto Tumarmans

Doc. 12:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

15 ottobre 1733
Verona

Ho ricevuto la stimatis.^{ma} sua, acompagnata dalla dedicatoria per il S. marchese Litta, quale non può creder V.S. Ill.ma di quanta sodisfazione mi sia stata, mentre, e quello ch'io desideravo di far cosa breve, e così fa li valentuomeni pari suoi: di dir molto in poche righe. Il nome del cardinale è Alfonso. Ora, già che la benignità sua mia ha graziato della dedica la suplico quanto so e posso di non abandonarmi nel opuscolo di [...] Bonini mentre non volgio (*sic*) far tal delitto di publicar l'opera senza stampar // questo. Ora atenderò il comodo di V.S. Ill.ma di esser rimesso in Modena, e l'atenderò con impazienza per ristamparlo. Con che le bacio profund.^{te} le mani.

P.S.: mando anco la copia di un abozzo di manifesto che volgio (*sic*) dar fuori per continuar la serie de' Rettorici, ciò V.S. Ill.ma si degni farmi la grazia di agiunger [...] tutti quei lumi necesari per far un manifesto buono che sodisfi li diletanti. Darò come mio debito e in scanzo delle mie obbligazioni tutti li tomi in dono // a V.S. Ill.ma stampati che sia. E quello più mi preme, mi onori di dirmi la sua savia opinione mentre vorrei incontrare col d(et)^{lo} manifesto il genio (*sic*) delli Leterati [...] laboro del manifesto

Alberto Tumermani S(tam)pator Veronese

Il piacer universale, col quale vien ricevuta la mia edizione di Longino mi fa coraggio a stampar nella stessa maniera, col valermi dele migliori edizioni e traduzioni, gli altri rettorici greci che passano per classici ed in seguito poi agiunger anche i latini; e formare come una biblioteca // retorica. Ognun vede, quanto sarebbe comodo questo corpo d'autori che non s'uniscono mai tutti senza somma fatica, tempo e dispendio a coloro che insegnano e che studiano. Toccherebbe ora il luogo a Demetrio Falereo, se fossi persuaso che il famoso trattato *Dell'Elocuzione*, il qual passa comunemente sotto questo nome, fosse veramente di Demetrio, ma vedendo io fermamente che sia di Dionisio d'Alicarnasso, lo rimetto ad altro tempo. Penso dunque di dar mano ad Ermogine, pubblicando le quattro opere che di lui ci sono rimaste, cioè *Delle Partizioni*, *Dell'invenzione oratoria*, *Delle Idee* e *Del metodo*. A queste agiungerò il libro di Prisciano, // *De Praexercitamentis Rhetoricis ex Hermogene*; e di più anche un *Discorso di m. Giulio Delminio sopra L'Idee d'Ermogene*. È probabile che tutto non si possa restringier in un solo volume; e in tal caso ne formerò due. Quando però il secondo non riesca di giusta mole, l'ingrosserò co' *Proginasmi* d'Antonio e di Leone.

Fra tanto quelli che vorranno seguitar limpegno della Società, o entrarci di nuovo, esborseranno anticipatam.^{te} lire dieci veneziane che sarà il prezzo d'ogni tomo durante la sud.^{ta} serie. Si distingueranno gli associati non solo nel prezzo, ma anche nella qualità della sua carta. Il fatto di volta in volta sarà la pruova del mio impegno al quale se volessi mancare, mancherei al mio ^{interesse}

Doc. 13:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

15 ottobre 1734

Verona

Con locasione che qui mi è capitato il S. D.^r [...] non manco consegnarle il restante del mio Longino p(er) perfezionare quel che lei ha. Così pure la suplico riverentem.^{te} graziarmi p(er) qualche occasione sicura farmi avere due folgi (*sic*) cioè Xx Xx2 delle *Antichità Estensi* quali mi manca in una delle due copie prese da V.S. Ill.ma. Se mai la mia debolezza potesse ubidirla in // qualche incontro la suplico non sparagnarmi, e baciandoli profond.^{te} le mani mi dico

di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma}

Hum.^{mo} Dev.^{mo} Ob.^{mo} Ser.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 14:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

25 febbraio 1735

Verona

In risposta della stimatis.^{ma} sua dicoli averli già scritto in quel tempo che ebbi li due folgi (*sic*) che mi mancava nelle *Antichità Estensi*; che il sogieto di Brescia non ha più risposto circa quel opereta che voleva qui fosse stampata dopo che gli scrissi non voler io stampar senza fosse sottoscritta dal Inquisitore e Revisore Publico onde che scoprono che questo sia stato il motivo di non avermi più risposto ne men io ho più scritto al med.^{mo}, non volendo incontrare qualche sinistro incontro. Se poi mi fosse mandata tal opera sottoscritta si asicuri V.S. Ill.ma che prima di stamparla // sarà da me avisata per rimediare a quelli eronei (*sic*) che mi dice. Con che baciandoli profond.^{te} le mani me le inchino e professo

di V.S. Ill.ma

PS: con tutto comodo di V.S. Ill.ma mi onori indicarmi qualche bel opera da ristampare ma che sia di buon esito. Desidererei qualche specie di Santo Padre greco-latino ma di poca mole. Lei veder (*sic*) il bel Greco che tengo nel mio cor.

Desidero qualche cosa che sia fatto rarissimo e che sia libro di profitto

Hum.^{mo} dev.^{mo} ob. Ser.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 15:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

30 ottobre

1736 Verona

Rispondo alla veneratis.^{ma} lettera di V.S. Ill.ma, e prima d'ogni cosa dicole che si fosi molto ottenuto del bel core di offerirmi le novanta Lettere del Guerini (*sic*); del che io ne darò immediate laviso alla Republica Letteraria con agiunger altre trovate qui nella nostra Academia Filarmonica in tempo che il Guerini (*sic*) fu anoverato Academico, come pure agiungerò un discorso sopra le cose di Bologna al Serenis.^{mo} duca Alfonso di Ferrara favoritemi dal S. Alessandro Guerini (*sic*) pronipote del mio Autore.

Jo però in ricompensa della di lei generosa // esebizione non sollo li prometo la copia delle opere tutte del Guerini (*sic*) ma prometoli di darne una copia in carta reale, qual sole sei ne ho fatto per la dedica dala quale solo due se ne darà poi. Mi esebisco in qualunque altra cosa che potesse servire V.S. Ill.ma, del che può disponer con piena libertà.

Farà dunque la grazia V.S. Ill.ma farle copiare, e coregier bene perché si stamperà come staranno, che del speso dopo avviato farò pontualmente sodisfare. In oltre suplico // la benignità sua far sapere di questa mia edizione, qual saputa si potria sperare qualche associato che per verità ne ho di molte città, amerei averne anco di Modena. Con le bacio profond.^{te} le mani

di V.S. Ill.ma
Hum.^{mo} dev. ob. ser.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 16:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

27 novembre 1736
Verona

Ricevo la veneratis.^{ma} lettera di V.S. Ill.ma quale mi ha fatto restar atonito nel vedere il zello ardentis.^{mo} di V.S. Ill.ma in favorire le mie brame, ma per verità devo dirle con quella schiettezza danimo da buon servitore che di quanti letterati dogni condizione ch'io ho avuto fortuna di servire e trattare, niuno uguale alla benignità di V.S. Ill.ma è tanto disinteressato e pronto a dar mano alli favori, non solo ricercateli ma molto più senza riguardo di fatica tempo ed altro, non ho mai ritrovato. Ora vedendo tal benignità di procedere, mi dà coraggio di mandar a V.S. Ill.ma la notta delle *Opere* tutte Guerini (*sic*) che mi ritrovo avere come pure di quelle mi manca, qual notta mi fu favorita dal mio stimatissimo S. compare Apostolo Zeno. Così che suplico V.S. Ill.ma, veduta che ella averà detta notta, veder se il Sig. Soliani o altri librari di Modena avesse qualche opera di quele mi manca che prontamente da me sarà pagate.

Come pure se alla Vostra cognizione di V.S. Ill.ma fosse notto qualche altra opera del d(et)^{to} Autore ^{stampata}, mi onori significarmela con il suo solito amore, che potrò dire con giustizia nella lettera al lettore esser stato sovenuto dalla dilei profondissima cognizione non solo per arichire la mia edizione di cose inedite, ma ancora di nuove cognizioni per far compita la med.^{ma} mia edizione; eco dunque la notta di tutte le opere che tengo segnate *. Le altre non segnate mi manca; quali meglio ritrovandone in Modena mi sarà di somma grazia favorirmele col sodisfar puntualmente p(er) le med.^{me} che con tal occasione sodisferò anco p(er) le copie delle lettere quali potrà V.S. Ill.ma indirizarle a Venezia al Sig. Apostolo Zeno il quale ho avisato per rimandarmele a Verona //

Notta delle opere del S. K^r Guarini

* *Pastor Fido* con notte

* *Rime* [...] Ciotti 1598

* Intramezzi al *Alceo* favola

[...] Ferrara p(er) Vittorio Baldini 1614 4°

Intramezzi fatti per L'*Idalfa* (*sic*) tragedia (*sic*) di Maffeo Venier e poi Accomodati alla *Bradamante Gelosa* di Alessandro Guerini (*sic*) figlio del Auttore Ferrara 1618 in 12°

Stanze Amoroze Inbischizzio Venezia 1611 in 12°

Moltissime *Rime* sparse in varie raccolte e in altri libri non compresi nel volume delle sue *Rime*

Di queste ne ho qualche lume e ne ho anco stampate dietro alle rime

Edizion Ciotti sud(et)^{ta} ma mi sarà a caro che V.S. Ill.ma me ne dica ove ella sa che ve ne sia per vedere se le ho presse tutte

Scritura sopra Lagiustamento con suo figliolo

**Parere del sopra la causa del Priorato* del Sig. Cavalier Roberto Papafava 1586

**Parere per li decurioni di spada della città di Cremona contra la pretenzione de dottori di precedere nel sedere in Consiglio* 1601
Vi deve essere anco una scrittura de li dottori ma non ho tracia d(ell)^a med.^{ma}

Inedite. Tengo aiuto dal S. Alessandro Guerini (*sic*) di Padova pronipote del Autore

- * Il *Veratro* primo Ferrara 1588
 * Il *Veratro* secondo Firenze 1593
 * Compendio dei due Veratri 1503 Ve.^a
 * Il *Secretario* dialogo Ven(ezi)^a 1594
 * *Lettere* Ciotti 1603 in 8°
 * L'*Idropica* Venezia 1613
 * Ragioni perché non sabbia a trasportare a Rovigo il corpo di S. Belino contro l'orazione di Giovanni Bonifacio Ferrara 1609
 * Manifesto per occasione della medesima Traslazione Ferara 1609
 * Il *Barbiere* sotto nome di Serafino Collato da S. Belino [...]
 * Lettera discorsiva intorno ad un Epitafio di Franc.o Pola 1616 Ver(ona)^a
Oratio in funere Imp. Maximiliani II Ferara 1577
Oratio ad veneziarum Principem Petrum Laureandum Fer(rar)^a 1568
Oratio in funere Aloisi Estensis Ferara 1587
Oratio pro civitate Ferarie ad Paulum Quintum P. M. 1605 //
Discorso di Giason de Noves stampa Padova 1588 in 4°
Apologia di Giason de Noves contro l'Autor del Veratro Padoa 1590 4°
Apologia di D. Luigi S. Palermo p(er) il Franceschi 1603 in 4° et in Vicenza 1608
Considerazioni del Malacreta sopra il Pastor Fido Vicenza 1600 in 4°
Della Poesia rapresentativa del Ingegneri Ferara 1598
Discorsi Poetici di Faustino Summo Padoa 1600 in 4°
Risposta di Paolo Beni al Malacreta Padoa 1600 4°
Risposta di Paolo Beni sopra listesso Argomento Venezia Ugolino 1600 4°
 * *Apolgia di Zuane Savio contra il Malacreta* Summo et Ingegneri Venezia Landucci 1601 in 12°
 * *Difesa del Pastor Fido d'Orlando Peseti* Verona 1601 4°
 * Scioglimento de dubi del medesimo ivi
 * *Replica di Faustino Summo al Peseti* Vicenza 1601 4°
 * *Orazione di Zuane Bonifacio* per la traslazione di S. Belino Rovigo 1609 4°
 * *Difesa dell'Orazione di Zuane Bonifacio* Parigi 1609 in 4° sottonome di Pier Antonio Salmone
- Discorso del K.^r Guarini sopra le cose di Polonia al Sereniss. Duca Alfonso Secondo di Ferrara
- Lettere scritte alla nostra Academia Filarmonica in tempo che fu ascritto alla med.^{ma}
- Non ho l'Oratione latina recitata al Papa in ocasion del Ambasceria di d. Alfonso d'Este. Ora suplico V.S. Ill.ma mandarmela che desidero ogni cosa //
- Apologia pro Oratione Jo. Bonifaci Autore Baldasari Bonifacio* Parigi 1609 4°
- * *L'epitafio dialogo* di Francesco Pola Verona 1626
- Le soprascritte antedette opere ho a cognizione e posiedo le segnate * mancandomi come dissi le non segnate. Suplico perciò V.S. Ill.ma se ne avesse qualche d'un'altra come mi ha graziato avvisarmi del *Orazione Latina recitata al Papa* [...] non ancor datami dal S. Apostolo che non la mai veduta mentre m'averia mandata notte anco di questa
- Con che le bacio profond.^{te} le mani
- di V.S. Ill.ma
- Hum.^{mo} Dev.^{mo} Ob.^{mo} Ser.^e
- Alberto Tumermans

Doc. 17:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

Ricevo il stimatis.^{mo} folgio (*sic*) di V.S. Ill.ma, ed ancora il libro ^{e lettere} che sarà da me custodito religiosamente, e fatto che abbi copiare diligentemente la vita del Cardinale glielo rimanderò con qualche occasione sicura, acìò possi riponerlo nella Libreria ducale, e non averò mai pena sufficiente [...] ringraziar V.S. Ill.ma del suo amore verso la mia persona, così pure son molto ottenuto della copia delle lettere. Ma io desidero da V.S. Ill.ma una grazia: che mi dica quello debba mandare per il sogieto che le ha copiate, mentre intendo resti sodisfatto di me se a V.S. Ill.ma li par ^{proprio} che li mandi un regalo de libri. Deve graziarmi dirmene di che qualità debba mandarne o, se crede meglio // li mandi denaro sarò prontissimo, ma desidero la benignità di V.S. Ill.ma me ne dia un motivo quello debba mandarli perché resti contento, essendo così la mia premura, e ne atenderò risposta.

Quanto la notizia del Tessier per il libro di Epistole li son anco di ciò eternamente obbligato mentre ho qui in casa del S. marchese Maffei monsù (*sic*) [...] (che si condusse seco il S. marchese da Parigi e abita in casa sua). Il quale farò servire subito e spero averò sicuramente o l'uno o l'altro cioè se sarà stato stampato il d(et)^{to} Libro de' Epistole lo faremo mandare e se sarà inedito l'averò col mezzo di questo Gentiluomo. Ho osservato nel Longolio che comprai a Venezia a tal fine che vi ò trovato // molte epistole. Le quali non è nel *Opera* Sadoletto, avendo fato diligenza d'incontrarle. Con che le bacio profon.^{te} le mani e la suplico per aver lincluso biglietto al Soliani.

di V.S. Ill.ma

19 luglio 1737 Verona

Hum.^{mo} dev.^{mo} obl.^{mo} Ser.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 18:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

17 dicembre 737
Verona

Gran fatalità della consaputa caseta che poteva far grazia il S. marchese Gio(vanni) Carlo Ghirardini di farla meter dietro la sua sedia. Ella sappi che il S. marchese Maffei mi favorì li 31 ottobre portarmela dietro la sedia fino a Ferrara ed è al presente in mano del S. Francesco Terzi il quale mi scrisse aveva parlato al S. ricevitore di Modena e li aveva promeso di farla avere a V.S. Ill.ma, ma in tutto questo tempo mai li è capitata occasione. Ora la suplico scriverli acìò possi farlo.

V.S. Ill.ma già averà inteso nella mia che diedi al S. marchese che li mandarò e il libro favoritomi e il t(omo) (seco)ndo Guerini (*sic*), come pure n'è 6 *Opere* Guerini (*sic*) // tomo 1° e 2° p(er) associati del S. Soliani. Credo anderò uno di questi giorni a Ferara a portar la dedica del Sadoletto al S. marchese Cesare Bevilacqua. Manderò a V.S. Ill.ma il primo tomo forse da colà e questo sarà in dono, suplicandola riverente.^{te} farlo veder a suoi amici. Il S. Soliani, veduto il mio primo tomo Guerini (*sic*) mi à fatto 5 asociati. Li doveva farli veder anco questo primo Sadoletto, e vorrei sperare di questo che li Sig. modenesi si dovesser butar generosi, mentre questo, se non mi burla quelli me lo dice, è modenese il cardinal Sadoletto. Con che le bacio prof.^e le mani

di V.S. Ill.ma

Hum. dev. ob. serv.^e
Alberto Tumarmans

Doc. 19:

8 marzo 1740

Verona

Ill.mo Rev.^{mo} Sig. Sig. P.ne Col.^{mo}

Eco il manifesto delle belle opere che vo stampando, quali ritrovando nel libro della Società anco il nome riveribile di V.S. Ill.ma, non manco trasmetterli il manifesto sud(et)^{to}.

Il S. marchese Gio(vanni) Carlo Girardini (*sic*) questo Carnevale mi promise portar seco li due tomi in carta grande del Sadoletto; ma si scordò. Ora fra poco sarà terminato il 4^{to} e così le manderò tutti 4 legati alla Francese e V.S. Ill.ma mi rimanderà il tomo primo che diedi al S. Secret.^{io} Riva.

Non avendo in d(et)^{ta} carta grande che questo solo, riservato per me, e fatto legare in tal maniera, essendomi andato a male il secondo e 3^o, che doveva accompagnar il primo p(er) il d(ett)^o S. Secretario, così pure manderò in quel occasione un tomo (secon)do per lei scordatomi. Mi farà somma grazia comunicar a Ss. letterati la mia stampa, e baciandoli profondam.te le mani sono a suoi comandi

di V. S. Ill.ma

Hum. Dev. Ob. Ser.^{re}
Alberto Tumarmans.

Doc. 20:

Mi farà somma grazia V.S. Ill.ma riverire il S. Marchese SantaChristina, dimandandoli se ha ricevuto il Tomo 4^o Guarini e il Tomo 9^o Salmon mandatoli per listesso che mandai a V.S. Ill.ma il d(et)^{io} tomo col altro del Sadoletto.

Al S. Abate Tartaroti (che è qui ed è quello che è stato al servizio di Bibliotecario dal S. Cardinal Pasionei) ho venduto laltro giorno un bel manoscritto in pecora che conteneva *Comentaria Porceli*.

Questa è Listoria del 1453 che è il secondo anno la quale V.S. Ill.ma diede fuori List(ori)^a del anno primo, se ciò avessi saputo prima di venderlo haverei dato più volontieri a V.S. Ill.ma, ma non lo seppi se non dopo venduto.

Doc. 21:

Pagati Paoli n° 26	S(oldi) 28 - 12
3 filippi	S(oldi) 33 = 6
1 Ducato di Ven. ^a	S(oldi) 72
½ Filippo	S(oldi) 5 = 10 =
	S(oldi) $\overline{74 = 2 =}$

Ill.mo e S. S. P.ne Col.^{mo}

30 settembre 1741
Verona

Il S. Co. Bevilaqua Lazise che è stato qui in Modena qualche anno mi ha favorito di trovar congiuntura di mandar a V.S. Ill.ma il fagoto con entro li seguenti libri:

Il tomo 4^o Sadoletto in regalo a Lei che unirà alli altri 3 tomi che li mandai

1 Tomo 2^o e un 4^o p(er) il Ill.mo S. Palladio Brians Torri il quale pagherà (lire) 16:-

1 Tomo 2^o 3^o e 4^o in carta grande che accompagna il primo che comprò da me in Venezia il S. Secretario Riva, e V.S. Ill.ma mi avisò che li suoi libri era stati comprati da S. A., che però mandando li tomi // suseguenti del corpo intiero V.S. Ill.ma li averebbe fati pagare al S. Duca suo Sig.^{re} val lire venete (lire) 36
Un tomo 4^o Opere Noris, essendo V.S. Ill.ma Associato val (lire) 22:
oltrascrita partita (lire) 16

V. S. Ill.ma potrà consegnar le (lire) 74:-
al esibitor della presente che sarà ben consegnate. Supplicandola far recapitare li due tomi Sadoletto al oltrascrito S. Torri che li conterà le lire 16, e potendola ubidire in altro sarò sempre pronto ad'ogni suo riveribile comando e sono di V. S. Ill.ma

Hum. dev. Ob. Serv.
Alberto Tumarmans

Doc. 22:

Ill.mo e S. S. P.ne Col.^{mo}

27 novembre 1741
Verona

Dal S. Co. Ottavian Pelegrini li 25 di questo ricevei lire 28:10 venete.
Et queste per conto di V.S. Ill.ma ed ne ho dato credito alla partita delle lire 74:10 per li Sadoleti e Noris.
Ora desidero sapere anco se V.S. Ill.ma mi ha graziato di far avere al Ill.^{mo} S. Palladio Tori li due tomi Sadoleti 2° e 4, e se il med.^{mo} le fece avere le lire 16. Con che, in atenzione se di lei comandi, le bacio prof.^{te} le mani e atenderò con qualche incontro il rimanente da Ferrara.

di V.S. Illma

Alberto Tumarmans

Doc. 23:

Ill.mo e Rev.^{mo} Sig.^{re} Sig.^{re} P.ne Col.^{mo}

18 ottobre 1741
Verona

Con l'occasione di humiliar li miei ossequiosiss.^{mi} rispeti a V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} le dò aviso d'aver principiato la stampa delle lettere, edite ed inedite, da V.S. Ill.ma favoritemi col suo segretario, postemi in ordine, corete ed illustrate dal S. Apostolo Zeno mio amorevolissimo compare e padrone già tempo fa. Tenendo anco un discorso sopra li affari di Pologna (*sic*) inedito favoritomi dal q.^m S. Alessandro Guerini (*sic*) nipote del autore med.^{mo} avanti la sua morte, ora avanzo tal notitia ha (*sic*) V.S. Ill.ma acìò, nel caso tenesse qualche altra cosa d'inedito del detto celebre autore, volesse col suo solito animo generoso favorirmela, per il che sarei pronto pagare il copista quel tanto che V.S. Ill.ma mi avisase.

E con tal incontro ardisco di suplicare V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} d'una grazia. Nel 1738 li 4 ottobre mi ritrovavo in Modena, e si come il Sig. Bortolamio Soliani teniva vari Libri di mia ragione e facesimo un negozio solo, li restò n° 8 Poema *Grillo* del Sig. Arciprete Baruffaldi per mio conto da vender lire 4 la coppia per la qual vendita mi contentavo me contasse sole 3 che vale ha (*sic*) dire lire 24 di tutte 8. Così pure s'era asociato nelle opere Guerini (*sic*) il Sig.^r Co. Francesco Foliani, e si come li aveva consegnato il Tomo Primo (secon)do e Terzo il d(et)^{to} Sig.^r Foliani al med.^{mo} Cavaliere per mio conto, jo andai dalla Dama sua consorte, e me li restituì li med.^{mi} tre tomi, dicendomi che era indisposto il cavaliere suo marito, e che però // non era in grado di leger, e sapendo non averli pagati al Sig.^r Soliani me li restituiva. Jo li ricevei ed al S. Soliani li consegnai. Mi promise di trovar qualche altro sogieto che entrasse in Società. Come mi favori d'altri nomi de Cavalieri che si asociò in Modena in d(et)^{te} Opere Guerini (*sic*). Dal tempo già detto sin qui jo non ho conseguito cosa alcuna, ne de 8 Grillo, ne delli 3 tomi Guerini (*sic*), che tengo il 4^{to} come V.S. Ill.ma ben sa esser fino dal 1739 stampato. Mi ricordo aver suplicato V.S. Ill.ma in altro tempo. Ora suplico Riverent.^{te} l'alto suo venerato patrocínio farmi una grazia: di parlare al S. Soliani (del quale già tengo lettere che confessa aver talli libri) e farsi consegnare dal mede.mo li libri che tiene cioè tanto li 8 Grillo quanto li 3 tomi Guerini (*sic*), e se ha esitati parte de med.^{mi} consign li liavanzati (*sic*) e ciò che la scosso de venduti, che il tuto sarà ben consegnato ha V.S. Ill.ma e si darà fine ha tal facenda, non essendo giusto chio perdi lire 45 valor della Società delli 3 tomi Guerini (*sic*), ed altre lire 24 delli 8 Grillo, con la partita in oltre d'altre lire 15 del tomo 4^{to} Guerini (*sic*) che tengo in fruttuoso. Scusi per grazia la benignità di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma} il mio ardire non avendo altri in Modena che io conosca, ed havrei acaro sbrigar tal affare, lasciando anco in libertà V.S. Ill.ma di acomodar, in quanto Il Sig.^r Soliani avesse venduto li libri e pretendesse di provvigione più di ciò che li promisi. Con che le bacio profundam.^{te} le mani

di V.S. Ill.ma e Rev.^{ma}

Hum.^{mo} dev.^{mo} obl.^{mo} ser.
Alberto Tumarmans

Il carteggio Dall'Acqua-Giuliari-Paganini

La Biblioteca civica di Verona conserva svariate carte manoscritte di pertinenza Giuliari; si tratta, nello specifico, di una ventina di buste (nn. 57-76) donate all'istituto cittadino tra il 1868 circa e il 1874 dal nipote di Bartolomeo, Giovan Battista Carlo. Tra i documenti presenti (studi di ambito architettonico, lettere diverse, testimonianze sulla gestione della stamperia ...) non sembra abbia mai destato particolare interesse la fitta corrispondenza con il vicentino Giuseppe Dall'Acqua, il quale, seguendo le orme del padre Cristoforo, esordì nel panorama editoriale atesino alla metà del nono decennio, sotto la protezione del canonico Dionisi (sulla questione si rimanda ai capitoli 3.3, 3.3.1 e al relativo profilo in appendice). Tra le iniziative più imponenti e faticose a cui l'incisore berico prese parte si annovera, senza dubbio, l'*Ittiolitologia* del Volta, che lo impegnò – tra alti e bassi lavorativi – per ben tre lustri, dal 1794 al 1809. In tale intervallo di tempo, tipografo e incisore intrattennero un serrato scambio epistolare, saltuariamente interrotto dalle visite del secondo in riva all'Adige, finalizzate alla correzione di eventuali errori occorsi nella composizione dei rami.

Il botta e risposta tra i due rappresenta in realtà solo un anello dell'intricata catena di corrispondenze che ruotava, in quegli anni, attorno al Giuliari. Questi doveva infatti gestire contemporaneamente le pretese del Volta, incaricato alla scrittura, le volontà del Gazola, proprietario dei fossili (contrario al loro trasporto), la fedeltà mimetica dei disegni del Manzati e del Buffetti nonché l'esattezza della loro riproduzione calcografica. Considerati gli impegni di natura diplomatica e politica assunti da Bartolomeo nell'ultimo decennio del secolo, non sorprende che nel '95 egli nominasse ufficialmente un Direttore di stamperia, Francesco Paganini, a cui andò delegando un po' alla volta le incombenze più spinose, *in primis* i rapporti con Giovanni Serafino Volta¹. Proprio il canonico mantovano – che in più di un'occasione mise a dura prova la pazienza del conte (cfr. cap. 3.4.2) – è il tacito destinatario di due brevi lettere, entrambe del 1802, riportate per completezza (cfr. docc. n. 79 e 80)².

Il carteggio che segue valica il limite cronologico prefissato dal presente lavoro: si è voluto procedere alla sua intera trascrizione, non ritenendo opportuno fermare arbitrariamente il flusso della corrispondenza al 1797 (un anno dopo, cioè, l'uscita della prima parte), tanto più che il *clou* delle informazioni sulle dinamiche incisive – finora inedite – si concentra alla fine del secolo. Esso attinge principalmente alla busta 64 (parte 3)³ del citato fondo Giuliari, ove sono custodite più di ottanta missive del Dall'Acqua, inframezzate da qualche risposta del tipografo veronese. Tale *corpus* cospicuo è stato ulteriormente integrato dalla consultazione delle buste 71, 73 e 75 del

¹ Sul ruolo del Paganini cfr. ASVr, *Archivio Lando*, b. 37 e F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliari*, cit., p. 18.

² Nelle lettere non è esplicitato il nome, ma il riferimento al Volta è automatico. Del resto, nello smistamento dei disegni e dei rami, i riferimenti al religioso lombardo da parte del Dall'Acqua sono all'ordine del giorno.

³ Fatta eccezione per la lettera del 3 dicembre 1804 e del 4 settembre 1809, desunte invece dalla busta 64.1

medesimo fondo⁴, per un totale di cento otto lettere ad oggi inedite (che meriterebbero un ulteriore e auspicabile studio monografico).

Come si può vedere dall'avvicendamento delle comunicazioni, il periodo esplorato supera di poco anche il 1809, anno in cui l'opera vide definitivamente la luce. Gli ultimi due documenti, rispettivamente del 1811 e del 1827, testimoniano un decisivo allentamento dei rapporti, sancito verosimilmente da Giuliani e Paganini: ciononostante Giuseppe mostra di adoperarsi per la distribuzione dell'opera ittologica a Milano, cercando al contempo protezioni diplomatiche ovvero appoggi economici, come nel caso della lettera di presentazione all'Albertolli (doc. 105) o del finanziamento all'opera – infine naufragata – sui teatri palladiani (doc. 106).

Va altresì precisato che tra i documenti esposti sono presenti almeno due bozze di contratto non sottoscritte (cfr. doc. 1 e nota 6) e una lettera indirizzata a Vincenzo Bozza (cfr. doc. n. 5), il quale seguiva da vicino le scelte allestitivo del volume calcografico.

Gli interlocutori principali del carteggio sono certamente Dall'Acqua e Giuliani, ma è giusto specificare che dal 1800 il vicentino si interfaccia piuttosto al menzionato Paganini, *longa manus* del conte nella gestione della tipografia. Tale passaggio è sottolineato anche dal cambio di registro utilizzato dall'intagliatore berico: le cerimoniose espressioni rivolte al "Conte Patron" lasciano infatti il posto a formule più semplici e informali (come "Caro Amico" o "Stimatissimo Amico").

Nella trascrizione si è adottato un criterio interpretativo, rispettoso della grafia originale: vengono mantenuti gli errori grammaticali (come l'uso irregolare delle doppie o l'arbitraria divisione delle parole ...) e di sintassi, legati – soprattutto per quanto concerne il Dall'Acqua – a una pratica linguistica fortemente associata al parlato. Sono altresì conservate le iscrizioni in apice, frequenti nelle formule d'ossequio (es.: "Illustrissimo Signor Conte Patron", "umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servitore" ...) e sciolte tra parentesi solo nei casi in cui la lettura avrebbe potuto essere ostacolata nella comprensione. Si è provveduto invece a normalizzare l'interpunzione e l'impiego delle maiuscole, inserendo l'accento tonico alle vocali "a", "e", "o", qualora avessero funzione di verbi ausiliari essere e avere, non essendo ancora stabile l'uso dell'h etimologica. Le integrazioni sono rese tra parentesi quadre, come anche i punti illeggibili; il cambio di pagina è indicato con doppia barra obliqua mentre, nel complesso, si è cercato di conservare, per ogni lettera, il *layout* originale.

⁴ Si tratta, nello specifico dei documenti nn. 85, 88, 108 (BCVr, *Carteggio Giuliani*, b. 71); nn. 3, 6, 8, 14, 15, 26, 34, 39, 44, 49, 62 (*ivi*, b. 73, Copialettere per gli anni 1794-1797 e per gli anni 1798-1799); nn. 79, 80 e 100 (*ivi*, b. 75). Non si sono invece trovate ulteriori tracce epistolari presso la Biblioteca bertoliana di Vicenza ove, in relazione a Giuseppe Dall'Acqua, sono conservate unicamente le due lettere (del 12 marzo e 2 maggio 1796) ad Ottone Calderari (coll: b. E104, G. 1.1.1), già studiate da Loredana Olivato. Cfr. L. Olivato, *L'incisore e l'architetto. Giuseppe Dall'Acqua scrive a Ottone Calderari*, cit., pp. 352-361.

Doc. 1:

Adi 13 maggio 1794

Resta stabilito tra il Nob. Sig.^r Co(nte) Bortolo Giuliani facciente per sé e per nome della Società Itiologica, e Giuseppe Dall'Acqua incisor vicentino, accordo per incidere li n. 26 fassicoli circa l'opera Itiologica de Pesci fossili, contenente ogni fassicolo due Rami di mezzo foglio, e uno di foglio a norma delle grandezze del primo fassicolo fatto. Il prezzo per ciascheduno è di cecchini n. 40 sono L. 880 cioè dieci cecchini l'uno li piccioli e venti cecchini l'uno li grandi, dovendo però il Nob. Sig.^r Conte Bortolo somministrare le plache rame a sue spese. Più, stante il convenuto, dovrà il Dall'Acqua procurare di fare li rami senza disegno, tolendoli dalla pietra stessa, ma se a caso non potesse dovrà allora il Dall'Acqua rilasciare al Nob. S.^r Co(nte) Bortolo dal prezzo stabilito dei cecchini quaranta, lire cinquantacinque ogni fassicolo, perché con tal abbonamento avrà allora il S.^r Co. Bortolo da somministrare li disegni come hanno fatto sino al presente con porli lui tutto ciò che li volesse di più. Siccome il Dall'Acqua ha avutto di anticipazione cecchini n. 40 sono lire ottocento ottanta, così si obbliga d'incassare il S.^r Co(nte) Giuliani nel modo seguente.

Rilascierà (*sic*) nei due frontespicij da farsi cecchini n. quindici a conto, sono L. 330: -

Nel rame del portavella lire110: -

Nella raggia muricata110: -

Nel molidente allato110

Così servirà in total saldo dell'anticipaz(ione) L. 880

Sicome desidera dopo compiti li tre primi fassicoli una remora di qualche mese, e il Dall'Acqua non disintendo da quella accordata, previo però che sia stabilito il quantitativo del tempo avanti di cominciare ad incidere il rame della raggia. Il tempo stabilito per compir detta opera sarà accordato in anni quatro e mezzo circa, e per validità si sottoscrivono.

Doc. 2:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

La rendo avertita d'aver questa sera spedito al S.^r Vincenzo Bozza la prova del rame del Portavella che spero anderà bene aspetando le lettere per farle, oppure alla mia venuta farle costà. Sono addietro al frontespicio e quanto prima sarà anche questo spedito. Così pure pregai il Sig.^r Bozza di contare L. 100 per mio conto al S.^r Biondan Marcante, che di tanto anche V. S. Ill.^{ma} è pregata a sollecitarlo, e queste anderà a conto del Rame oggi spedito. Si ricordi che questa è la più bella stagione per stampar li rami, io non fò che avvisarla, lei poi faccia cioche (*sic*) vole. L'averto che il Stampatore Tanesco è ritornato a Padova a lavorare, però sarà forse più difficile la sua venuta. Questo è il momento in cui conviene che V. S. Ill.^{ma} mi dinota al'incirca dopo fatto il rame della Raggia Muricata quanto tempo vol fermarsi, poiché avendo per appunto due Opere che mi sono statte proposte poscia abbracciarmi a quella più confacente; io l'averto di tutto acciò mai per mio conto debba nasere (*sic*) il più minimo dispiacere, se lei ritarda il lavoro tre o quattro mesi, io non potrò impegnarmi ad'esser in libertà per quel tempo; poiché l'opera che assumo può portarmi otto e dieci mesi: essendo difficilissimo il trovare un'opera che duri solo il tempo che si desidera; se poi li tre mesi che vole di ferma mi somministra dei disegni per lavorare, io lavorerò tutto quel tempo senza tirarne un soldo e solo mi pagherà finito che sarà il tempo della remora, e anche un mese dopo: se poi in tal tempo mi venirà qualche fatturetta, io allora ben volentieri tralascierò (*sic*) il suo lavoro, e la farò. Vede così quanto io sia onesto, e in tal modo mi assicuro anch'io il lavoro, poiché ho di scorta la sua, e se viene qualche cosa lo faccio; ecco che sempre ho da lavorare, ma non aver la sua, e cercar un'opera che duri il solo tempo che si desidera è afatto impossibile. Ciò tutto dico perché non volendo darmi la continuazion de pesci, e prendendo impegni d'incider altra fattura e portandomi questa assai più tempo di quello vole // fermarsi, non abbia quando mi dice di voler cominciare a lavorare e ch'io non possa atteso il nuovo impegno, a lagnarsi con me; eccola adesso aditatti tutti i mezzi per evitare alcun ritardo, lei poi deciderà e mi darà con tutta sollecitudine avviso del risultato acciò possi anch'io appigliarmi a quel partito più proprio al caso che non voglia continuar ad incidere li pesci in quella maniera che li ho esposta. Così desidero sapere se l'incisione della Raggia vole che sia incisa in Verona altro non desiderando che sempre in tutto compiacere li miei buoni Padroni, attenderò pronta risposta, e con tutto il rispetto li baccio l'amorosa sua mano

D(i) L(ei) Ill.^{mo} S.^r Conte Patron

Ps: si ricordi che la più bella decisione sarebbe quella di continuar li pesci interzando con qualche altro lavoro, così sarei sempre pronto d'ogni momento.

Vicenza, 5 settembre 1794

Suo u.^{mo} divotis.^{mo} obb.^{mo} servitor
Giuseppe dall'Acqua

Doc. 3:

Al Dall'Acqua a Vicenza

Verona 11 sett. 1794

Prima d'ora non vi ho potuto rispondere trovandomi fuori di città. Non ho potuto vedere ancora il rame da voi spedito, voglio credere che andrà bene e molto contento sono che anco il frontespizio sia terminato. Il S.^r Bozza avrà a quest'ora sodisfatto il S.^r Biondan delle L. 200. Io ho scritto a Tanesco, ma non so cosa risponderà. Il tempo che si vole sospendere l'incisione, è di circa dieci mesi, così voi potrete prendere le vostre misure. Sarebbe bene se in questo fratempo foste in caso di fare un altro fascicolo, così potrebbe esser pronto al momento che si richiedesse anco che questo momento fosse anticipato, il che succederà se lo smercio diverà solecito, dico se fosse in caso di far un'altro (*sic*) fascicolo (*sic*) intendendomi già che questo vi avesse da esser sodisfatto che al momento che fosse ricercato; questa è la dilazione che darà regola alle altre, e forse sarà la prima e l'ultima. Racordatevi che dovette sperimentare se vi sia possibile di far l'incisioni senza che vi sieno datti disegni e che in qualunque modo li facciate devono esser fatti in Verona come pare deve esser fatta la Raja, vi averto che qui in Verona vi saranno da farsi due rametti per la disertazione che si stamperà tosto a spese della Sanità⁵. Io credo che da ciò avrete inteso le nostre intenzioni. Fratanto conservatevi, sono

Vos. aff.^{mo}
B(artolomeo) C(onte) G(iuliani)

Doc. 4:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il Stimatis.^{mo} suo Foglio nel quale la ringrazio del pagamento fatto al S.^r Biondan per mio conto, il frontespicio per li 20 del corr(en)te sarà spedito. Circa poi alla remora che mi dinotta di circa mesi dieci, e che questa sarà forse l'ultima, mi compatisca: questo non è il concertatto, poiché sempre a voce si hà detto due o tre mesi al più, ora si passa ai dieci cosa ch'io per assoluto non accorderò; ch'io debba venire in Verona ad incidere la Raja, e poi che ritorni a casa per dieci mesi, si accerti che talli contratti non sono in caso di farli; il modo ch'io le ho indicato era il più comodo per ambi le parti, cioè d'incidere intanto li tre mesi di remora circa uno o due fascicoli, e poscia passato il d(et)^{to} tempo pagarmi il lavoro fatto, e poi proseguire, ma in altro modo vede anche lei che danno io abbia, così pure desidero nella maniera che saremo per combinarsi che sia sottoscritta la scrittura, non mai per dubitare di sua parola, ma perché il buon ordine lo richiede. Se desidererà senza però alcun suo aggravio, tosto terminato il frontespicio, mi porterò in Verona a decidere talli cose e al caso che non adassimo unissoni possi anch'io prendere quelle misure più confacenti. Attenderò pronto riscontro per mia regola e bacciandoli le mani mi soscrivo

Vic(enz)^a, 12 settembre 1794

Suo u.^{mo} divotiss.^{mo} servitore
Giuseppe Dall'Acqua

⁵ Il riferimento è alla *Illustrazione delle terme di Caldiero nel distretto veronese dei signori Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri medici fisici coronata dalla pubblica accademia d'agricoltura commercio ed arti di Verona*, stampato dal Giuliani nel 1795.

Doc. 5:

Sig.^r Vincenzo

L'avviso aver terminato del tutto il frontespicio lattino il quale questa sera l'avrei spedito se avessi avuto carta per tirar le prove, però pregola mandarmene sei o otto fogli a posta corente di quella senza colla che tosto lo spedirò sperando anche questo sarà di suo genio. Seppi oggi che da qui a non molto, se il Co(nte) Giuliani accorda il prezzo, partirà il Stampator; pregola ad aver atenzione, o lei o chi presiederà alla stampa, acciò sia ben stampate poichè il tutto dipende dalla tiratura cioè che sia chiare lucide e piene, che il scuro non sia troppo forte, in somma si volle una perfetta cognizione acciò il tutto riesca di gusto, e la Società potrebbe aver spesso un milione che ora è il punto che decide della perfezione. Mi ha spiaciutto che a norma di quanto eravamo intesi circa lo stampatore non abbia prima aspettato mio avviso poichè col. abb.^{te} Vivorio si aveva detto intanto di rintraziarne un'altro (*sic*) e vedere se è abbile e quanto voleva. Io avevo parlato, e forse avevo trovato uno buono, e a minor prezzo; ma ora non serve più parlarne: il S.^r Co(nte) Giuliani à credutto bene a fare così e così dico va bene anch'io; solo mi raccomando per carità che le stampe riesca dolci morbide ed eguali poichè non se nabbia (*sic*) a malle, li rami che dovrò fare (se queste non viene stampate come dico io, il che pochi lo saprà dirigere lo stampatore) io mai più non li scrivo sotto il mio nome. Scusi tal dichiarazione prodota solo per bene dell'opera, e per mio onore attenderò la carta e riv(erentement)^e son

Suo servo Giuseppe Dall'Acqua.

Vicenza 3 ottobre 1794

Doc. 6:

Al S. Dall'Acqua Vicenza

Verona, 13 ottobre 1794

È arrivato sin da sabato il S. Vincenzo (*sic*), ad oggi ha cominciato a lavorare. Sono ben restato sorpreso come non siate voi pure venuto che a tutti o quasi tutti li rami manca qualche cosa. So ancora che l'abbate Vivorio vi aveva scritto di venire. Ora è necessario che veniate per correggere alcuni errori incorsi scrivendo il vostro nome. Subito che saprò la vostra venuta io ritornerò in città. Fratanto conservatevi. Addio.

Vos.^{ro} Aff.^{mo}

B(artolomeo) C(onte) G(iuliani)

Doc. 7:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il Stimatiss.^{mo} di lei foglio dal quale rilevo che desidererebbe la mia venuta in Verona per correggere il mio nome posto sotto ad'un Rame, dirò che per il fallo che dice, avendolo anch'io esaminato, trovo che è così: "Giuseppe Dall'Acqua Vicet." ove doveva dire "Vicent:". Però basta che del mio giovane che li insegnavo li faccia pore sopra una tressa così "Vicēt:" che anderà benis.^{mo}. Circa poi che dice che quasi a tutti li rami manca qualche cosa questa a me mi riesce nuova poichè nello passato agosto li abbiamo tutti corretti, non resta che li due frontespicij da porvi sotto il mio nome, la linea grossa e scriverli dalla Tipografia Giuliani o come crederà. Però questi due li tratenga li ultimi e quando verrò, allora scriverò il tutto ai medemi frontespicij. La mia venuta non posso sollecitarla se prima non finisco il rame della Sanità che tosto terminato mi porterò alla continuazione del lavoro, come siamo restati intesi col ab.^{te} Vivorio, che mi notificò anche la sua approvazione. Veris.^{mo} che il d(et)^{to} S.^r ab.^{te} mi scrisse di portarmi a Verona assieme con lo Stampatore, ma sicome io da V. S. Ill.^{ma} non mi fu addossata alcuna incombenza intorno alla direzione del d(et)^{to} stampatore, così non mi presi alcuna fretta, e cominciai il rame della Sanità, bensì anticipatamente scrissi una lettera al S.^r Bozza, ed una al S.^r abb.^{te} Vivorio dinotandoli le viste ed'attenzioni che necessarie si rendono perchè il tutto riesca di perfezione, lo replicarle a V. S. Ill.^{ma} sarebbe un farle torto, poichè per pratica sa discernere il bello ed il buono, dal passabile, però mi lusingho che sotto alla sua direzione il tutto passerà ottimamente che di cuore gli laguro (*sic*) e con tutto il rispetto li baccio le mani

Suo u.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 17 ottobre 1794

Ps: l'averto che intanto ordinerò il rame per la raggia e il picciolo per compimento del terzo fascicolo.

Doc. 8:

Al S. Dall'Acqua Vicenza

Verona 18 ottobre 1794

Li falli che sono ne' disegni riguardo al vostro nome non solo sono mancanti di un n. ma in un disegno è scritto in latino ed in altro in italiano. In latino in uno è scritto Dall'Acqua col "c" in altro senza; il che tutto si potrà accomodare dal giovane che indicate se sarà in caso. Riguardo gli altri disegni, è vero, fuori che il frontespizio nulla manca sicché sarà inutile la vostra venuta per ora, e se le stampe riusciranno male tralasciate in seguito di porvi il vostro nome, che sarà poco perdita. A ciò che dite che l'abb.^{te} Vivorio vi comise di venire per la continuazione del lavoro rispondo io, che si è stabilito la remora di dieci o dodici mesi, e questa appoggiata alla vostra lettera in data 5 settembre la qual dice: "Questo è il tempo ... quanto tempo vol fermarsi poiché avendo per appunto due opere che mi sono state proposte possa abbracciarmi a quella più confacente ... se lei ritarda il lavoro tre o quattro mesi io non potrò impegnarmi d'esser in libertà per quel tempo l'opera che assumo può portarmi otto o dieci mesi: essendo difficilissimo di trovare un opera che duri" – Su queste esebizioni, sul vedervi impiegato voi volendolo ed essendo tale il comodo nostro, abbiamo stabilito la remora indicata delli dieci, dodici mesi. Non so ora stante l'esposto come vi venga in capo, nella lettera che mi scrivete in data del 12 settembre di dire che "circa poi la remora ... non è il concertato, poiché sempre a voce si ha detto due o tre mesi al più, ora si passa a dieci, cosa che per assoluto non accorderò".

Tale adunque è la nostra intenzione, né l'interesse nostro permette alterazione non richiedendolo niun'altra circostanza d'impegno. Voi prendere quelle misure che credete opportune, che siete avvertito in tempo. Per li rami che mi indicate di voler ordinare sospendete poiché invece si faranno li due prospetti del Monte Bolca. Conservatevi frantanto

Aff.^{mo} Vos.

B(artolomeo) C(onte) G(iuliani)

Doc. 9:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il suo foglio ed'intorno alle correzioni da farsi al mio nome la ringrazio della disposizione che ha di farle fare dal mio giovane, previo però che sia abile, che vedendo V. S. Ill.^{ma} non le potesse fare avrà la bontà di spedirmi li rami ch'io le farò e poscia franche di porto a posta corrente sarà rispediti. Domenica spedirò le prove dell'altro frontespicio che spero anderà bene, io però tratenirò il rame, e tosto che sarà il momento di stamparlo avrà la bontà di avvisarmi che io verrò a portarglielo e li farò sotto le iscrizioni necessarie. Circa le altre cose che dice nella sua lettera non posso nè devo accordargene (*sic*) alcuna perché tutte fuori del convenuto. Il Sig.^r ab.^{te} Vivorio li dirà poi il tutto al quale le scrissi, ho ordinato il rame della Raggia perché questo deve esser fatto. L'averto aver ricevuto dallo stampatore una prova del pesce Lamia il quale da me veduto lo trovo ben stampato sì, ma sligato, e la ragione si è perché lui le stampa a liscia, e non a mano, e lo potrà sperimentare col confronto della mia, però a mio credere se lui le stamperà con la cenere e gesso vedrà che comparirà più dolce ed'unite e adesso comparisse crude, lei poi esaminerà e farà ciò che crede; intanto lo avviso che presto sarò in libertà perché ho finito il rame della Sanità (e perciò disposto a suoi comandi), mi ami e mi creda sempre pronto a suoi voleri e con tutto il rispetto li b(acio) le mani

Suo u.^{mo} divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 24 ottobre 1794

Doc. 10:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il stimatis.mo suo foglio dietro al quale spedisco tosto il disegno che fortunatamente non ancora avevo cominciato, però attenderò dal suo bel animo a pronta risposta l'altro che mi darà in cambio con la sua giusta grandezza, il quale bramo di farlo se sia possibile costi, perché impiegare li voglio tutto il tempo che li

abbisogna per poter anch'io stare almeno per quanto mi sarà possibile vicino alle clasiche opere del Sig.^r Mercoli e Bernardis, e così acquistarmi appresso di V. S. Ill.^{ma} qualche compatimento, e in attenzione dell'altro disegni passo a baciarli l'amorosa sua mano
D(i) L(ei) Il.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Vicenza, 5 giugno 1795

Suo u.^{mo} divotiss.^{mo} Servitore
Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 11:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

L'aviso aver riceputto dalla Posta in rotolo il disegno per incidere ben condizionato, che non sarà da me ommesso ne diligenza, ne attenzione acciò l'opera riesca di suo pien contento, e possi stare in compagnia delli altri Rami che farà il Sig.^r Mercoli ed altri. Spero ancora che con tal mezzo acquisterò vieppiù il suo valido patrocinio che vivamente desidero e bacciandole le mani mi do l'onore di essere

D(i) L(ei) Il.^{mo} Sig.^r Conte Patro (*sic*)

Suo u.^{mo} divotiss.^{mo} Servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 23 giugno 1795

Doc. 12:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il compitissimo suo foglio unito al contorno da incidersi, che tosto sarà servita sì per la solecitudine, che per la diligenza. Circa il prezzo costerà L. 66 poco più poco meno, non però compresa la placa rame, che quello sarà il suo peso, sarà di più. Insomma io lo faccio e non vi sarà che dire, premendomi più la continuazione de suoi comandi, che tutto il danaro. Intorno al suo rame per la fine del corrente mese sarà finito, e voglio sperare che sarà di suo genio, poiché tutte le mie idee tendono colà: sarei a pregarla d'una finezza ed è che avendo scritto al Mafioletti Carter a S. Bastiano, che mi spedisce n. 50 fogli carta di quella senza colla da stampar, e non avendo avuto risposta, temo che dubbiti che non lo possi sodisfare hò altro, però sarei a pregare V S. Ill.^{ma} acciò ordinasse al d(et)^{to} Mafioletti la spedizione di detti 50 fogli che tosto conterò a chi mi commetterà l'importo ch'è di L. 10 poiché senza tal carta non posso tirarne le prove dei rami. Godo che il Bernardis presto sia appresso lei e ciò purché abbia la compiacenza di vedere al fine un'opera tanto bella, e perché io con tal incontro mi procaccierò (*sic*) il piacere di conoscere un uomo di tutto merito, altro non mi resta che disposto sempre a suoi comandi mi do l'onore di bacciarle la mano.

D(i) L(ei) Il.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Suo u.^{mo} divotiss.^{mo} servitore
Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 13 luglio 1795

Ps: se desiderasse che il d(et)^{to} contorno fosse stampato costì molto bene, basterà che mi spedisca la carta ch'io la farò servire dal Tanesco chè qui, con tutta diligenza e cilindriati.

Doc. 13:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Il dattor della presente sarà Giuseppe Bastianello Compositore. E esso avrebbe volontà d'impiegarsi nel suo negozio, se ciò fosse fattibile avrei anch'io sommo piacere. Al suo amore viene raccomandato, altro non mi resta solo che le mie più vive premure e raccomandazioni, nè di più e con tutto il rispetto li bacio le mani

Suo u.^{mo} divotiss.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 27 novembre 1796

Doc. 14:

Al S. Giuseppe Dall'Acqua Vicenza

Verona, 5 agosto 95

Ho ricevuto il rame speditomi ossia la prova della quale in parte ne sono restato contento, ma vi vogliono varie cose che non potete fare che quando verete qui come sarà tra poco per la Raja; così allora conveniremo del prezzo. Conservatevi e credetemi

V. Af. B(artolomeo) G(iuliani)

Doc. 15:

Al Dall'Acqua

Verona 8 set. 95

Io non potei vedere che di volo un giorno il C(onte) Gazola, ed avendogli parlato dell'affare per il trasporto de pesci lo trovai assolutamente contrario anco per il momento; io voleva che un giorno venisse da me per combinare e stabilire li disegni, ma non venne e ripartì per Mantova. Il contratto fatto da me con la Società disgustò l'ab. Vivorio, non con me ma con la Società stessa, e per cotanto è disgustato anco Gazola. Spero che tuto si accomoderà. Tosto che Gazola ritorna io vi avvertirò, voi verete in Verona, e combineremo il tempo premendomi e null'altro mancandomi che li rami. Conservatevi, addio.

G(iuliani)

Doc. 16:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte

In risposta alla sua 16 cor(ren)te li accuso la riceputta del rame, che tosto darò dietro e in pochi giorni sarà finito. Lei ha ragione di dirmi che nel far la scrittura ho avuto in riflesso il ritardo delli disegni. (Ma se si ricorda in camera dal Co(nte) Gazola mi domandò quanto starò a ponerlo all'acquaforte, ed'io li ho risposto venti giorni circa, è bene appunto starò via venti giorni, e così andremo bene). Ma ora venendo dopo Pasqua sono in vece cinquanta giorni e a dir vero mi altera un poco, e lei lo vede ben chiaro, nulla ostante io sono disposto a tutto fare per renderlo pienamente servito. Se in tal fratempo vi fossero in quelli fatti, qualche disegno dei piccioli che andasse bene, si potrebbe avvanzar tempo, poiché li giuro che conto li giorni come mi fuggiscero (*sic*) essendo il lavoro grande, e il tempo troppo galantuomo a fuggire. Scusi la lunga digressione e mi creda quale con tutto il rispetto unito a tutti di sua stimatis.^{ma} famiglia, mi do l'onore di baciarle le mani

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 20 marzo 1797

Doc. 17:

V(erona) 12 nov. 97

Questa è la scrittura alla quale desiderarei che vi uniformaste. Ella è onesta. Considerata la totalità dell'intrapresa, se vi conviene ricopiatela sottoscrivetela e tosto che me la spediate io ne farò altra simile e sottoscritta ve la spedirò. Voi vedete esser impossibile l'effettuarsi l'incisione in Vicenza. Non avrò difficoltà di permetervi di incider in Vicenza quelli che di cui mancano li archetipi, ma li altri è impossibile che lo possi accordare. Conservatevi. Addio.

Doc. 18:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte

Scuserà se non risposi prima; mottivo fu per esser dietro all'incisione di un obbelisco dinotante tutti li fatti, battaglie e passaggi, delle 85 ½ e mezza brigata in Italia. Ora rispondo al suo stimatiss.^o foglio segnato 12 cor(en)^{te} ed esaminato il suo preliminare lo trovo onesto, ma però lo credo abbisognevole di qualche dichiarazione, che però a tal efetto qui compiegato ne spedisco una copia, che lo esaminerà e farà quei

riflessi che crederà giusti, ma certo sono, che troverà il mio abbozzo ragionevolissimo, e degno della sua approvazione. Io in esso desidero spiegato il numero delli rami da incidersi e così il tempo in cui dovranno essere tutti compiti. Lei mi vol dare quindici zecchini al mese, ed'io non ne voglio che solo dodici e riserva di quindici alla sottoscrizione. Circa al farla in Verona, io al certo non posso collà fermarmi lungo tempo, però credo che stabilito come nel capitolo 3° convenirà a lei e a me, e così quando vengo a riportare li pezzi dei due primi fascicoli io li farò a Verona quelle correzioni che saranno necessarie, e credo che in tal modo possa convenire alle parti; il prezzo poi che dice di 8 zecchini li piccioli e 16 li grandi comprendendo anche di più grandi ancora, io invece faccio 9 li piccoli e 18 li grandi, e li più grandi a proporzione della sua grandezza. Tutto il resto viene accordati come desidera; solo bramo, che venindo a Verona, mi sia dato senza speso il allogio per il solo dormire, poiché andar alla Osteria non conviene a mè, e non è di decoro per chi lavoro, credo di avermi chiaramente spiegatto poiché per l'avenire non vi sia la più minima parola; ora sta a lei la risoluzione e se accorda mi dica il tempo che debbo portarmi a sottoscrivere la scrittura e ricevere li pezzi per li due primi fascicoli; lei che brama che tutte le cose passi con la più perfetta quiete questo si assicuri e il mezzo unico; attenderò suo riscontro e frantanto mi do l'onore di baciarle le mani
Ver 16 novembre 1797

Suo U^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

P.S.: mi creda che facendoli senza disegni è per me un perditempo grandissimo e però convien molto più lavoro.

Doc. 19:

Ver.^a 23 nov. 97

Io non posso adderire alla vostra scrittura senza l'aprovaz(ion)e del S. Gazola; resta che la maggior parte de pesci è sua, nè so se permetterà di portarli fuori di paese. Ora si trova a Mantova e fra pocco ritornerà. Non perderò un momento al suo arrivo onde parlargli e cercar di persuaderlo. Se ciò lui accorda io sono contento. L'opera sarà di circa 21 quad. essendone già tre di compiti e saranno come li passati. Per il tempo bramo saperlo da voi, io ricerco il più presto anco in un quarto d'ora pur che nulla manchi; ditemi voi a un dipresso onde possi mandarlo. Ho già ordinate intanto 6 tav. piccole e 3 grandi e tosto che le avrà, ordinerò tutte le altre. Ne ho ordinato una porzione perché più sollecitamente me la spedischino. Del rimanente della scritt. saremo d'accordo, e spero che lo farete al prezzo le più piccole di zec. 8 e sedici le grandi quando vi sia accordato di travagliare in Vicenza. Conservatevi, addio.

Doc. 20:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte

Scuserà se sono per incomodarla con queste due righe, ma sapendo per esperienza quanto sa condonare l'altrui mancanza, mi fecci coraggio di scriverle col significarle che hò saputo come lei si ha preso l'incarico di fare a sue spese l'opera Itiologica de pesci del Gabineto Gazola, sicome sino il momento presente hò servito nell'incisione de Pesci, così sono a pregarla se mi crede capace d'accordare a mè tal incisione, che stabilito il tempo d'ogni fascicolo che sarà da me imancabilmente eseguito io allora solo ritrarò il prezzo stabilito, e se ritarderò, hò (*sic*) mancherò nella esatezza ed esecuzione io perderò volentieri il prezzo stabilito; se qualche dispiacenza è nata per il passato, né può V. S. esser giudize che tutto non fù per mia sola colpa; affidato però alla sua bontà azzardo questa lettera sicuro di avere del suo bel cuore un fortunato riscontro, su talli fondamenti affidato attendo il momento onde pottere avere il contento di servirla, per acquistarmi novamente quella protezione, che temo di avere perduta, e riverendola li baccio le mani

Vicenza 29 ottobre 1797

suo servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 21:

Verona 3 nov. 97

al Dall'Acqua Vicenza

Certamente mio solito fù sempre di ricordarmi delli piaceri ricevuti non mai delle dispiacenze e questo basta. Molto ho agradita la vostra lettera nella quale vi offrite alla continuazione dell'Opera Itiologica. Volentieri io sono per adderire a darvene anco tutto il carico, ma vi si richiedono vari pati quali si stabiliranno anco con scrittura apposita. Il primo è il prezzo. Il secondo è la continuazione senza la più minima interruzione. Terzo tempi di pagamento. Riguardo a quest'ultimo articolo non dico della totalità dell'opera poiché vi conterei di mano in mano qualche summa, e poi per il rimanente si stabilirebbe un tempo fisso ed inalterabile. Pensate alla forza di questi articoli, e se avete buona disposizione o portatevi a Verona o scrivete che sono disposto a compiacervi.

Ad(dio) G(iuliani)

Doc. 22:

Stimatis.^{mo} Signore

Vicenza 7 novembre 1797 V.S.

Certissimo era del suo buon cuore verso di me; e ciò me ne assicurava per le molteplici prove avute. Intorno li patti che desidera, io rispondo ad uno, ad'uno. P.^{mo} accetterò tutta l'incisione dell'Opera, ed accetto pure la faccetta della scrittura: 2d.^o Inciderò l'opera in Vicenza, e mi obbligherò che tutti li rami saranno incisi a norma del campione che scieglierà (*sic*) lei, dovendo esser tutti eguali in finitezza e diligenza, e se talli non saranno, resteranno per mio conto, e mi obbligherò di refarli a mie spese. 3° il tempo che si stabilirà sarà da me inalterabilmente eseguito, e venendo questo per mio conto alterato m'obbligherò di perder un tanto per ogni fascicolo. 4° Intorno al prezzo trattandosi d'inciderli costì, mi ridurò a tutto quello sarà fatibile; 5° Per li pagamenti anco per questi, quando siano divisi in sufficiente modo, non avrò difficoltà il restante infine, aspetare e fissarne li modi. 6° le plache e disegni, questi dovranno essermi consegnati senza alcuna mia spesa. Eccola in breve riscontrata di tutto, e se desidera che formiamo la scrittura, e che a voce stabiliamo più chiaramente li patti, quando lei mi dia l'alloggio io mi porterò in Verona in quel giorno che dirà. Non creda che per farla incidere costì non riesca l'opera perfetta, che anzi mi obbligo che riuscirà perfetissima, poiché quando io hò terminato un fascicolo li mando le prove, e disegno, e lei li fa fare le correzioni necessarie che son sicuro non ve ne saranno poiché quando sono li disegni fatti simili a quelli incisi, non si può sbagliare, ma essendovene lei a me le invia unito alle lettere da scriversi e io faccio ogni cosa, e li mando li rami, e saranno questi sempre a mie spese il carico di porto et'altro, se mai occorresse frà mezzo per qualche occasione la mia venuta, io verrò volentieri, e se vorrà in scrittura si spiegheranno li casi in cui dovrò portarmi in Verona; eccole apperto il mio cuore; si assicuri che facendo in questa maniera // non vi sarà mai, e poi mai la più minima parola. Lei à garantito avendo nelle mani il saldo che resterà in deposito; ed io sono del pari sicuro avendo la sua parola e scrittura. Attenderò sue grazie. Io riscontro per mia regola, e così all'incirca il tempo in cui crede di sicuro vorrà darle principio, e sempre disposto a suoi comandi mi dò l'onore di baciarle le mani

Suo servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 23:

Stimatis.^{mo} S.^r Conte

Accuso il suo foglio segnato 23 corrente e sento che la sola difficoltà riducesi a farla costì, in vece di Verona a motivo esser li pesci del Conte Gazola, può assicurarsi sì(a) lei che il d(et)^{to} Co(nte) Gazola che li pesci che mi saranno consegnati, verranno nello stesso modo riconsegnati, e se occorerà li darò per manutenzione di ciò qualunque sicurtà, lei vede che mi obbligo di venirli a prendere, e riportarli personalmente, tanto più che nella riconsegna farò in Verona quelle picciole correzioni che crederà necessarie, in somma per farla costì non deve avere né lei, né il Co(nte) Gazola il più minimo travaglio, circa al tempo che desidera che li dica onde l'opera abbia da essere per mia parte finita io domando per n. ventuno quaderno che detrato li tre compiti resta a farsi n. 18: - vi vorranno anni due, che viene ad'esser nove quaderni all'anno, veramente io solo non potrei fare tanto lavoro, ma qui ho persona che lavorerà, ed'io sarò garante della finitezza ed'esattezza del lavoro. Se più presto potrò io lo farò in difetto entro li due anni saranno compiti. Circa il

ribasso del prezzo vede bene, che la mia domanda è onesta, poiché se vorrà riflettere alle spese di viaggi, lavoro assai più faticoso per prenderlo dai pesci, e non dai disegni, e tante altre cose, son sicuro che sarà per accordare ciochè (*sic*) li ho chiesto, altro non mi resta che il desiderio di sua risposta onde pottere venire alla definizione di tal cosa, solo l'accerto che per mia parte non sarà alterato la minima cosa, ciò le dico onde possa formare il suo giusto conto, e in attenzione de suoi carateri li baccio le mani

Vicenza, 26 novembre 97

suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 24:

Sig. Conte

Lei ha ragione, dirà che sono troppo secante con le mie lettere, ma quando avrà letto il mottivo, spero condonerà all'incomodo che le recco. Otto, e più giorni sono, che l'abb.^{te} Velo di costì il quale ha scritto la Storia Vicentina, mi mandò a chiamare per vedere s'io voglio inciderli da circa 200 rami di quarto che vanno in detta opera, e sono parte medaglie, bassirilievi, busti, idoli, et'altro con il famoso Teatro di Berga. Io risposi al sud(det)^{io} che non posso per ora darle alcuna risposta atteso un certo impegno, ma che frà pochi giorni li saprò dire di sì, hò di no. Oggi novamente mi fece avertito per la consaputa risposta, ed io li chiesi scusa col dirle che non ancora dirli posso nulla, ma che frà otto giorni m'impegno di dirle sì hò no. Ecco però il mottivo per cui le scrivo, acciò vollesse graziami di suo riscontro con dinotarmi se accorda la faccitura della sua Opera ad'un dipresso nel modo convenutoci, io accetto la sua, e accordo ciò che siamo quasi stabiliti; in caso poi che avesse pensato in modo diverso pregola a dinotarmelo prima di domenica, onde possa accordare l'altra, scusi novamente l'incomodo, e sicura di sua premura starò in attenzione di riscontro e riverendola li b(acio) l(e) mani

Vicenza, 10 dicembre 1797

suo u.^{mo} d.^o servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 25:

Sig.^r Conte Patron

Ricevei una sua dietro la quale sentindo che lei accorda a me li rami di cui mancano li archetipi de quali saranno fatti li disegni e li altri che non appartengono al Gabinetto Gazola, tosto licenziai l'opera del Velo, ciò credo che potrà vedere la premura che tengo di servirla. A norma della sua lettera scrissi al Co(nte) Gazola, dal medesimo sentirà il risultato; ora resta stabilire il tempo in cui volle dar principio, per potter esser anch'io pronto, e quando dovrò portarmi a Verona alla firma della scrittura ed ha ricevere li archetipi; tutto ora sta nelle sue mani, io interamente da lei dipendo, quanto più presto comincerà (*sic*) tanto più presto sarà finito; in attenzione di sua risposta mi do il piacere di bacciarle le mani.

Di lei Ill.^{mo} S.^r Conte

suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

PS: li scrissi al Co. Gazola che se mai vi fosse qualche archetipo grande, e che temesse il condurlo sino a Vicenza, quando questo sia trasportato nelli ultimi quaderni non avrò difficoltà di farlo anche a Verona.

Doc. 26:

Verona, 13 dicembre 97

Sul momento di partire ricevo la vostra lettera, non manca che la decision del Gazola: le piastre sono venute, tutto è pronto per l'incominciamento. Gazola fù a Verona un giorno, che indarno lo cercai, e tosto ripartì: tra momenti ritorno, scrivetemi ancor voi. O tutta, o parte la farete in Vicenza, tutto quello che abbraccia disegni lo farete là di sicuro e tutto quello che non è di Gazola, spero che non vi sarà obbietto. Conservatevi. Addio.

Doc. 27:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Da tanto tempo privo affatto de suoi riscontri, sono con la presente mia a domandarle quanto si vorrà per dare cominciamento alla sua Opera, ciò faccio per potermi regolare onde essere in quel tempo pronto

all'incominciamento, dirà forse ch'io sono troppo seccante, ma avendo saputo che il suo negozio pubblicò avviso che entro due anni sarà del tutto compita l'opera Itiologica, così appoggiato a tal certezza pensai di scriverle; attendo dal suo bell'animo una risposta onde possa anch'io decidermi intorno al tempo del suo incominciam.^{to} come suo ordine scritti al Co(nte) Gazola, ma nulla vidi di risposta. Scusi la libertà, e in attenzione di pronto avviso, mi dò l'onore di bacciarle le mani
Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Suo u.^{mo} divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 3 gen.^o 1798

Doc. 28:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Scusi se tardo sono nel rispondere al St(imatissi)^{mo} suo foglio, il quale a parte ha parte le ne fò la risposta. Lei dice che ha parlato col Co(nte) Gazola e che fino per il momento e contrario al trasporto de pesci, rispondo che venendo a Verona alla sottoscrizione della scrittura troverò (*sic*) io il mezzo di combinare l'affare nella maniera che converrà al Co(nte) Gazola, a Lei, ed a me. Giacché dice d'aver li rami e che altro non manca che l'incisione, crederei io opportuno di dar principio subito a quelli archetipj che non sono nel Gabinetto Gazola e così anticipare il lavoro; dovendo portarmi per alcuni affari da qui a qualche giorno a S. Bonifazio, così non essendo molto lontano da Verona, se si potesse combinare l'affare verrei collà per prender li rami, e quelli archetipj necessarj, e fare inoltre la scrittura però quando lei mi decida il giorno posso anche prolungare la mia venuta a S. Bonifacio sino al momento che lei stabilirà, bastami solo ad'un dipresso il tempo che lei dirà, per combinare il tutto. Spero che questa mia proposizione non l'attribuirà ad arditezza ma a solo effetto di premura di servirla. Sarei a pregarla di un piacere ed è avendo questa sera spedito al suo stampatore Tanesco un rame di una nostra santa incisa a bolino acciò me ne faccia n. 640 copie, e desiderando della carta di quella dell'Opera de Pesci che vengono n. 8 per foglio, così sarei a pregarla di darli li d.^{ti} 80 fogli al Tanesco ch'io farò tosto entrare cioché (*sic*) mi dirà, oppure li conterò qui a chi desidererà, sicuro sono anche in ciò d'essere dal suo bell'animo graziato. Venerdi attendiamo li Tedeschi, e si sta preparando cose grandi per il suo arrivo tanto bramato. Scusi tanti incomodi e in attenzione di suo riscontro mi do l'onore di bacciarle le mani

Vicenza 16 gen.^o 1798

Suo u.^{mo} d.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 29:

Il Conte Gazola si trova in Verona. Credo che sarebbe opportuna la vostra venuta onde potter combinare ogni cosa. Io vi attendo. Conservatevi. Addio.

Giuliani

Doc. 30:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Accuso il Sti.^{mo} suo foglio segnato 31 pas(sat)^{to} e dietro il medesimo li notifico che per li 11 hò (*sic*) 12 cor(ren)^{te} sarò in Verona a stabilire ogni cosa come mi accenna, il ritardo di mia venuta è per ultimare due Rami per il Negozio Milan di costì; altro non mi resta che il desiderio di personalmente bacciarli la mano, e con tutto il rispetto mi soscrivo

Suo u.^{mo} divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 2 feb.^{ro} 1798

Doc. 31:

Ill.^{mo} Signor Conte

Per mero accidente mi portai quest'oggi in Verona con degl'amici credendo al certo che V. S. Ill.^{ma} ancor si trovasse in Venezia; seppi però costì che si trovava rippatriato, e però questa mattina assieme con il suo stampatore mi portai per inchinarla, ma la ritrovai fuori di casa, però pensai d'avvertirla che devo domani

mattina di buon ora portarmi in Vicenza perché si trova colà Milord Ertij e mi attende per un affare. Dietro però al mio impegno lei resta avvertito ch'io attenderò suo avviso, e tosto mi porterò di nuovo costì in quel giorno che lei m'indicherà. Mi scusi se non posso personalmente baciarli le mani, ma mi riservo al primo incontro, e riverendola sono

Suo servo Giuseppe Dall'Acqua

Verona 16 feb.º 1798

Doc. 32:

Laus Deo / Adi 25 Febbraro 1798. Verona

In forza della scrittura di contratto in data 28 8bre 1797 di cessione (*sic*) che fà la Società Itiologica alla Stamperia Giuliani della Stampa dell'Itiologia Veronese, passa la sudetta Stamperia al presente Contratto col Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua vicentino per l'incisione di tutto il rimanente della sudetta Opera, che saranno fascicoli numero vent'uno da tre Rami per ciascheduno con li patti qui sotto segnati.

Pmo – Il Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua si obbliga d'intraprendere l'incisione della sudetta Opera cioè delli vent'uno fascicoli, che saranno rami numero sessantatrè, e di condurla sino al suo termine senza interruzione alcuna dal giorno dell'incominciamento, che sarà il dì della sottoscrizione della presente.

Secondo – Siccome il Sig.^r Dall'Acqua desidera d'incidere detta Opera in Vicenza, così accorda la Stamperia Giuliani anco questo, restando a tutto suo carico del Sig.^r Dall'Acqua la formazione de' Disegni, quali doveranno peraltro passare sotto la direzione del Sig.^r Co(n)te Gio. Batta Gazola con obbligo di più al Sig.^r Dall'Acqua di doversi portare a Verona a tutte sue spese al terminar d'ogni tre quaderni per farvi quelle corezioni in confronto delli originali che fossero credute necessarie.

Terzo – Resta stabilito il prezzo dell'incisione per cadauna tavola della grandezza delle già fatte per la Società Itiologica stampate in mezzo foglio imperiale di zec. n. nove l'una, e per cadauna tavola stampata in Fog.º Imperiale della grandezza della Raggia già fatta zec. diciotto l'una, e se ve ne saranno che oltrepassi la detta grandezza verrà accresciuto il prezzo a proporzione, con patto espresso, e convenuto che li disegni de' Pesci di cui si servirà il Sig.^r Dall'Acqua debbano pasare a libera disposizione della Stamperia Giuliani.

Quarto – Li pagamenti verranno fatti dalla Stamperia Giuliani al Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua né seguenti modi, cioè: saranno contati alla sottoscrizione della presente Zecchini n. quindici e poscia dal giorno della sottoscrizione della presente conterà al detto Sig.^r Dall'Acqua la Stamperia Giuliani ogni mese solo che zec. N. dodici sino ad'Opera compita. Terminata che sarà l'opera il restante del credito del Sig.^r Dall'Acqua si dividerà in due. Pagherò uno da pagarsi un'anno (*sic*) dopo compita l'Opera, l'altro due anni doppo; con il suo prò a ragion del cinque per cento, in libertà essendo la stamperia Giuliani l'affrancazione de' suddetti pagherò anco prima delle scadenze. //

Quinto – Si obbliga il Sig.^r Dall'Acqua di dare interamente compiti li detti numero ventuno fascicoli entro anni due, e mesi quattro, e se ritarderà potrà la stamperia Giuliani a spese del Dall'Acqua, cioè del civanzo far fare da altri incisori li rami tutti, che mancassero al compimento dell'Opera, acciò per conto del Dall'Acqua non debba avere alcun ritardo.

Sesto – Si obbliga la Stamperia Giuliani di mantenerli il numero delli rami da incidersi che saranno niente meno di sessanta-tré tra grandi, e piccoli: dichiarando che se questo numero fosse maggiore, averà il debito detto Dall'Acqua con il medesimo metodo di continuare l'incisione, accordandole il tempo necessario per la incisione.

Settimo – Non potrà per qualunque causa delle Parti per le rispettive manssioni esser sospesa o ritardata la faccitura dell'Opera stessa, salvo solo di mancanza dell'autore.

Ottavo – Sarà a carico della Stamperia Giuliani di somministrare a sue spese al detto Dall'Acqua le plache di rami necessarie all'incisione delle dette tavole. E per validità della presente le parti si sottoscrivono –

Giuseppe Dall'Acqua affermo e m'obbligo a q.^{to} sopra ed hò riceputto zecchini n. quindici come nella d.^{ta} scrittura appare⁶.

⁶ Del contratto sono conservate anche le due bozze preliminari, redatte rispettivamente a Vicenza (dal Dall'Acqua) e a Verona (dal Giuliani), ciascuna a sostegno delle proprie parti. Per completezza, sono di seguito trascritte.

“ Vicenza / In forza della Scrittura di contratto in data 28 8bre 1797 di cessione che fà la Società Itiologica alla Stamperia Giuliani della Stampa dell'Itiologia Veronese, passa la sud.^{ta} Stamperia al presente Contratto col S. Giuseppe Dall'Acqua vicentino per l'incisione di tutto il rimanente della sud.^{ta} Opera, che saranno fascicoli da Rami tre per cadauno n. 21 con li patti qui sotto segnati.

P.^{mo} – Il Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua si obbliga d'intraprendere l'incisione della sudetta Opera sive delli n. 21 fascicoli, che saranno rami numero n. 63, e di continuarla sino al suo termine senza interruzione alcuna dal giorno dell'incominciamento, che sarà il dì della sottoscrizione della presente.

2d^o – Sarà obbligato d'incidere li rami senza disegni, solo sarà a carico della stamperia Giuliani di dargli a sue spese quelli di cui mancassero gli archetipi.

3^o - Siccome il Dall'Acqua desidera d'incidere detta Opera in Vicenza, così accorda la Stamperia Giuliani anco questo, col obbligo che debba a sue spese portarsi a Verona a ricevere li pezzi pietrificati di due fascicoli in due fascicoli, e terminati li primi due riceputi, riporterà li rami e originali, e allora riceverà li originali per altri due fascicoli, e così in seguito nel modo sopra espresso sino al terminar dell'Opera stessa.

4^o – Resta stabilito il prezzo dell'incisione per ciascheduna tavola della grandezza delle già fatte per la Società Itiologica stampate in mezzo foglio imperiale di zecchini n. nove l'una, e per ciascheduna tavola stampata in foglio imperiale della grandezza della Raggia già fatta, di zecchini n. diciotto l'una, e se ve ne saranno che oltrepassi la detta grandezza verrà accresciuto il prezzo a proporzione.

5^o – Li pagamenti verranno fatti dalla Stamperia Giuliani al S.^r Giuseppe Dall'Acqua ne seguenti modi, cioè saranno contati alla sottoscrizione della presente zec. numero quindici, e poscia dal giorno della sottoscrizione della presente conterà al Dall'Acqua la Stamperia Giuliani ogni mese non più di zecchini numero dodici sino a opera compiuta. Terminata che sarà l'opera il restante del credito del Dall'Acqua si dividerà in due. Pagherò uno da pagarsi un anno dopo compita l'Opera, l'altro due anni dopo; con il suo prò a // ragion del cinque per %, in libertà essendo la stamperia Giuliani l'affrancazione de' sudetti pagherò anco prima delle scadenze.

6^{to} – Si obbligha il Dall'Acqua di dare interamente compiti li d.^{ti} n. 21 fascicoli entro anni due, e mesi quattro, e se ritarderà potrà la stamperia Giuliani a spese del Dall'Acqua, cioè col civanzo far fare d'altri incisori li rami tutti, che mancassero al compimento dell'Opera, acciò per conto del Dall'Acqua non debba avere alcun ritardo.

7^{mo} – S'obbliga la Stamperia Giuliani di mantenerli il numero delli rami da incidersi che saranno niente meno di n. 63 - tra grandi, e piccioli. Dichiarando che se questo numero fosse maggiore, avrà il debito il Dall'Acqua con il medesimo metodo e modo di continuare l'incisione, accordandole il tempo necessario per la faccitura.

8^o – Non potrà per qualunque causa delle parti per le respetive manssioni (*sic*) esser sospesa ho ritardata la faccitura dell'Opera stessa, salvo solo di mancanza dell'autore [aggiunta successiva]

9^o – Sarà a carico della Stamperia Giuliani di somministrare a sue spese al Dall'Acqua le plache di rame necessarie all'incisione delle dette tavole. E per validità della presente le parti si sottoscrivono”.

“Verona / In forza della scrittura di contratto in data 28 8bre 1797 di cessione che fà la Società Itiologica alla Stamperia Giuliani della Stampa dell'Itiologia Veronese, passa la sud.^{ta} Stamperia al presente Contratto col Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua per l'incisione di tutto il restante della sudetta Opera, con li patti qui sotto segnati.

1 – Il Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua si obbliga di intraprendere l'incisione dell'Opera sudetta e di continuarla fino al suo termine qualunque sarà per essere senza interruzione alcuna dal giorno dell'incominciamento.

2 – Resta stabilito il prezzo dell'incisione per ciascuna tavola in mezzo foglio imperiale di zechini otto, e per ciascuna tavola oltre in mezzo foglio quanta grande fosse di zechini sedici.

3 – Sarà obbligato di incidere li rami senza disegni, solo sarà a carico della stamperia Giuliani di dargli quelli di cui mancassero li archetipi //

[continuazione in foglio sciolto] 3^o ne caricandosi la Stamperia Giuliani dell'esecuzione delli disegni così sarà obbligato il S.^r Dall'Acqua a farli disegnare a sue spese sotto la direzione (*sic*) del S. C. Gio. Batt. Gazola con obbligo di doversi portar in Verona ogni tre quaderni per fargli quelle correzioni (*sic*) sulli originali che fossero credute necessarie.

4 – Potrà il S.^r Giuseppe Dall'Acqua servirsi di altro compagni per sollecitare l'opera purché non produca ciò alterazion alla perfezione dell'opera stessa

5 – Li pagamenti veranno fatti dalla Stamperia Giuliani al S.^r Giuseppe Dall'Acqua ne seguenti modo cioè saranno contati non più di zechini quindici al mese sino a opera compita, termina che sarà l'opera il rimanente del credito del S.^r Giuseppe Dall'Acqua si dividerà in due pagherò uno da pagarsi un anno doppo compita l'opera l'altro due anni doppo. Con il suo prò a ragion del cinque %, in libertà essendo alla stamperia Giuliani l'affrancazione de' suddetti pagherò anco prima delle scadenze.

6 – Sarà carico della Stamperia Giuliani di somministrare li rami preparati all'incisione. Per validità della presente le parti si sottoscrivono”.

Doc. 33:

Laus Deo Adi 25 febraro 1798 Ver.

Resta stabilito il contratto frà il Sig.^r D. Lionardo Manzati, ed il Sig.^r Dall'Acqua, col quale si obbliga il sud(det)^{to} Sig.^r D. Lionardo di dissegnare le tavole sessanta dell'Opera Itiologica al prezzo per ogni tavola grande, e due picciole di lire sessanta venete.

Il sud(det)^{to} Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua s'obbliga di sborsare ogni trè tavole, come sopra lire sessanta, e queste saranno pagate per le mani del Nob. Sig.^r Conte Bortolo Giuliani, con li denari che di mese in mese avrà da passare al Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua, come nell'articolo di scrittura in data del giorno d'oggi fra detto Nob. Sig.^r Co. Giuliani, ed il Sig.^r Dall'Acqua convenuta.

Avrà debbito il Sig.^r D. Lionardo Manzati di dare interamente compite ogni mese oggi incominciato n. due tavole piccole, ed una grande almeno, e ciò per patto espresso, senza alcun ritardo, o alterazione; e per validità della presente sarà dalle parti firmata

Bart. Giuliani m'obligo quanto sopra

Giuseppe Dall'Acqua affermo e m'obbligo q^{to} sopra

Lionardo Manzati affermo, e m'obbligo di quanto sopra

[postilla presente nella stessa lettera]

Verona, li 23 marzo 1800

Per togliere ogni e qualunque ritardo che potesse accadere alla nominata incisione, si obbliga il sud(det)^{to} Sig. Don Manzati di dare compite // ogni mese tre tavole piccole ed una grande, sempre però a ragguaglio del prezzo convenuto all'articolo primo.

Il Nob. Sig.^r C(on)^{te} Bortolo Giuliani a tal effetto promette di far avere al d(et)^{to} D. Manzati gli archetipi occorrenti; ed il d(et)^{to} S.^r Don Manzati, non eseguendo il convenuto nel detto periodo, si sottomette alla perdita del di più che potrebbe occorrere facendosi eseguire li disegni da altra mano

Giuseppe Dall'Acqua afferma

Lionardo Manzati afferma

Doc. 34:

Verona 16 marzo 98

A Sig. Dall'Acqua Vicenza

In riscontro della vostra 11 corrente, vi dirò, che il Sig.^r D. Lonardo non può cominciare il suo lavoro, se non al lavoro del Co(nte) Gio. Batta Gazola che sarà dopo Pasqua, ciò vi era pur noto di quanto vi dice il Co(nte) Gio. B. sudetto, e tuttavia, che la sc(rittu)ra non spieghi questo articolo, pure credeva che non vi fosse mancato dalla mente. Questo piccolo ritardo non sarà gran discapito, poiché già voi l'avevate contemplato. Ho scritto perché sia sollecita la spedizione del rame acciò posciate (*sic*) tutto egualm.^e travagliarlo. Non mancherò all'arivo del Co(nte) Gio. B. di tutto sollecitare. Conservatevi, e cred(etem)ⁱ.

Doc. 35:

Ill.^{mo} Signore Conte Patron

Scuserà se continuamente l'importuno con lettere, ma il duplice motivo mi fa che non posso dispensarmi. Primo sono più giorni che ho terminato il rame grande dell'Angusigola, e anco l'altro d'aggiunta della coda perciò quanto so e posso pregola di spedirmi qualche disegno, e in caso se prontamente ve ne fossero qualcheduno di quelli vecchi hò picciolo hò grande che fosse giudicato da lei a dovere tosto me lo spedisca acciò non abbia a stare inoperoso. 2d^o mi perdonerà se francamente sono a pregarla di volermi graziare della spedizione delli dodici zecchini scad(ut)ⁱ li 25 marzo pass.^{to} a norma della scrittura, di nuovo le chiedo scusa, ma a chi vive del lavoro conviene alle volte condonnare la troppa franchezza, appoggiato al suo sperimentato amore sicuro sono di perdono, e nel tempo medesimo della grazia; intanto in attenzione di suo riscontro passo con tutto il rispetto a bacciarle le mani.

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 8 aprile 1798

Doc. 36:

Sig.^r Conte Patrone

Scuserà se di nuovo l'incomodo con lettere ma non vedendo risposta alla mia oggi otto scritali, così temo possi esser smarita onde di nuovo sono a pregarla a volermi spedire qualche disegno, poiché io sono senza lavoro da molto tempo, e così se mi graziasse di spedirmi il Mensuale delli dodici zecchini scad.^{to} li 25 marzo passato, starò in attenzione si degl'uni che dell'altro, il tutto assicurandomi sulla sua vera premura per me ed amore, altro non mi resta che in attenzione di pronto riscontro, con tutto il rispetto li baccio le mani.

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

V(icenz)^a 13 aprile 1798

Doc. 37:

15 apr.^e 98

Nello stesso ordinario ho ricevuto le due vostre in data 6 e 13 cor(rente). Ap(rile). Io ho dimenticato li 25 passato di farvi avere li dodici zechini. Con l'occasione che il Dott. Touvenel⁷ si porta in Vicenza tra giorni vi spedirò quelli del messe passato e quelli del corrente. Don Manzatti parlò al Con(te) Gazola, lunedì per quanto mi dice darà principio a disegni tosto che sarà compiuta una tavola ve la spedirò. Conservatevi addio. Quando l'affare sarà incaminato non avrà più ritardi.

Giuliari

Doc. 38:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Vedendomi anco oggi senza la spedizione delli disegni, mi conviene scriverle per intendere cosa significa talle e tanto ritardo, e come vole ch'io faccia a compiere nel corso prescritto l'incisione di 63 rami, se in più di due mesi non ancora hò potuto avere il primo disegno. Amatis.^{mo} S.^r Conte faccia che D. Lonardo (*sic*) Manzatti adempia li patti ed'obblighi suoi incontrati con la scrittura 25 Feb.^o pass.^{to} acciò possa senza altri rittardi proseguire l'incominciata fattura. Nel tempo stesso atteso le mie premure mi conviene pregarla della spedizione per la Posta delli due mensuali scad.^{ti} 25 marzo e 25 aprile poiché l'attendere il Sig.^r Tuvenel e per me di massimo danno, scusi la libertà di scrivere, ma trattandosi di parlare ad'un mio buon Padrone scrivo liberamente, e di nuovo lo prego per atto di grazia con l'ordinario corrente della spedizione di d(et)^{ti} due mensuatì avendo somma premura, e così delli disegni poiché in quindici giorni credo di possa fare almeno uno; di tutto mi raccomando con quella premura che merita il presente caso, e in attenzione di pronta risposta passo con tutto il rispetto a b(aciarle) l(e) m(ani).

Vicenza, 29 aprile 1798

Suo u.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 39:

Verona 2 maggio 1798

Al Sig. Dall'Acqua Vicenza

Vi spedisco colla Posta d'oggi li zec. 24 delli due mesi scaduti. Dimani vi darò notizia di quanto averà operato D. Lonardo, quale deve aver preparato del lavoriere. Conservatevi. Addio.

⁷ Si tratta di Pierre Thouvenel (1745 o 1747 – 1815), medico francese, autore di numerosi studi sull'elettricità e sostenitore del magnetismo animale. Assieme al Pannet (che egli considerava un "istromento minerografico vivente") nel 1790 giunse in Italia ove presentò le sue teorie (a Milano, Pavia, Firenze, Roma, Napoli, Padova, Brescia, Udine e, ovviamente, Verona). Nella città scaligera attorno alla sua figura si mobilitarono, favorevoli o contrari, numerosi scienziati e *amateurs*, come Alberto Fortis, Anton Mario Lorgna e Giambattista Gazola. La suggestione sull'elettricità "organica" del Thouvenel scemò tuttavia in seguito alle scoperte del Volta sulla pila. Cfr. P. Thouvenel, *La guerra di dieci anni: Raccolta polemico-fisica sull'elettrometria galvano-organica*, Verona, 1802. Sulla sua figura si veda L. Ciancio, *La resistibile ascesa della raddomanzia. Pierre Thouvenel e la 'Guerra di Dieci Anni'*, in "Intersezioni", vol. XII, 1992, f. 2, pp. 267-290. Dal carteggio si apprende che l'intellettuale francese ebbe un ruolo di mediatore tra la Stamperia di San Paolo e il Dall'Acqua.

Doc. 40:

Sig.^r Conte Padron

Chiedo scusa se sempre la disturbbo (*sic*) con lettere, ma il vedermi privo di risposte mi ponne in agitazione, temendo di sua salute, che voglio sperare ciò non sia, anzi prego Iddio li dia tutte quelle felicità che desidera.

Martedì pas.^{to} ho scritto al Manzatti, facendola consegnare in proprie mani, in cui lo pregavo della spedizione delli disegni, e alla persona li rispose, che la risposta sarà in Posta, ma io nulla vidi. Però amatissimo Sig.^r Conte pregola con tutto il fervore acciò faccia che sul momento mi sia spedito se non altro un disegno, acciò possa lavorare; che per non mancare all'impegno con V. S. Ill.^{ma} non hò preso alcun lavoro, e però è tanto tempo che faccio festa, pensi quale danno per me sia, però a pronta risposta attendo li disegni.

Inoltre mi scuserà se di nuovo la prego della spedizione delli due mensuali scad.ⁱ 25 Apr.^e pas.^{to} avendone somma premura, poiché chi vive del mestiere, conviene che da quello ritraga il bisognevole, perdoni l'ardire e con tutto il rispetto li baccio le mani

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 4 maggio 1798

PS: non essendo giornata che partano trasmessi dalla posta, però per non perder anche il presente ordinario, se volle consegnare qualche cosa, potrà consegnarla a Titta Corriere che qualunque sia sarà ben consegnata dalle otto pomeridiane, sino le dieci si ritrova all'osteria delle Torette, oppure alla Posta senza fallo

Doc. 41:

Ill.^{mo} Signor Conte Patron

Ritrovandomi quasi al termine anco del primo disegno da V. S. Ill.^{ma} speditomi avanzo premurose istanze acciò mi spedisca altri disegni, onde proseguire senza dilazione l'incominciata Opera. Ma da lettera avutta dal S.^r Don Manzatti disegnatore comprendo che vi saranno nuovi ritardi, e perciò su talle proposito permeta che le appra sinceramente il mio cuore.

Col capitolo 7^{mo} della scrittura viene dichiarato che “non potrà per qualunque causa delle Parti per le respetive mansioni esser sospesa o ritardata la faccittura dell'Opera stessa, salvo solo di mancanza dell'autore”, appoggiato a talle inalterabile articolo abbandonai ogni lavoro per adempiere pontualmente al tempo stabilito delli anni due e mesi quattro; ora son più di tre mesi ch'è cominciato il lavoro, ne potei avere che un solo disegno, né il ritardo lo posso dare al Manzatti disegnatore (mi perdoni l'espressione) ma a V. S. Ill.^{ma} che non consegna li archetipi a tal uoppo necesarij. Perciò come pos'io soffrire un sì gravoso danno, col restare tanto tempo senza lavoro, e come posso adempiere al tempo preffiso (*sic*) del compimento. Questi sono li due punti sopra de quali bramo la sua dicisione. Quanto mi dolga il dover sempre comparire inquieto? Ma lei ch'è di saggio discernimento son sicuro che talle non mi giudicherà; ma anzi vegendo la giustizia del fatto, ed altro V. S. Ill.^{ma} non desiderando accopierà a questa quel compenso che crederà giusto al danno che risento, ed' inoltre consegnerà li archetipi al disegnatore acciò possa spedirmi li disegni necessarij, in attenzione di suo cortese riscontro passo a bacciarli le mani.

Di Lei Ill.^{mo} Signor Conte

Suo um.^o divoti.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 29 maggio 1798

Doc. 42:

Verona 23 giug. 98

Touvenel non so quando partirà, vi spedisco per Tanesco li due mensuali cioè zechini 24. Spero che sia solecito l'arivo del Conte Gazola. Il cielo lo voglia per tutti due. Conservatevi, addio

C(onte) G(iuliani)

Doc. 43:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Vicenza 8 giug.^o 1798

Sino dalli 29 Mag. pas.^{to} li scrissi una lettera nella quale bramavo sopra li due punti della medesima una particolare risposta, ma non vedendomi favorito, temo possi essersi smarita, che però a talle effetto le rinnovo la copia della medes.^{ma}.
suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Copia / 29 mag.^o

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Ritrovandomi quasi al termine anco del primo disegno da V. S. Ill.^{ma} speditomi avanzo premurose istanze acciò mi spedisca altri disegni, onde proseguire senza dilazione l'incominciata Opera. Ma da lettera avutta dal S. Don Manzati disegnatore comprendo che vi saranno nuovi ritardi, e perciò su talle proposito permeta che le apra sinceramente il mio cuore.

Col capitolo 7^{mo} della scrittura viene dichiarato che “non potrà per qualunque causa delle Parti per le respetive mansioni esser sospesa o ritardata la faccitura dell'Opera stessa, salvo solo solo di mancanza dell'autore”, appoggiato a talle inalterabile articolo abbandonai ogni lavoro per adempiere pontualmente al tempo stabilito delli anni due e mesi quattro; ora son più di tre mesi ch'è cominciato il lavoro, ne potei avere che un solo disegno, né il ritardo lo posso dare al Manzati disegnatore (mi perdoni l'espressione) ma a V. S. Ill.^{ma} che non consegna li archetipi a tal uoppo necesarij. Perciò come pos'io soffrire un sì gravoso danno, col restare tanto tempo senza lavoro, e come posso adempiere al tempo prefisso del compimento. Questi sono li due punti sopra de quali bramo la sua dicisione. Quanto mi dolga il dover sempre comparire inquieto? Ma lei ch'è di saggio discernimento son sicuro che talle non mi giudicherà; ma anzi vegendo la giustizia del fatto, ed altro V. S. Ill.^{ma} non desiderando accopierà a questa quel compenso che crederà giusto al danno che risento, ed inoltre consegnerà li archetipi al disegnatore acciò possa spedirmi li disegni necessarij, in attenzione di suo cortese riscontro passo a baciarli le mani.

Suo um.^o divoti.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 44:

Verona 16 giugno 1798

A Sig. Gius.^e Dall'Acqua Vicenza

Le vostre lettere mi hanno trovato fuori di città, cagione che tosto non risposi, ma bensì operai quanto potei, onde avere da D. Manzati qualche disegno che vi spedisco con l'inclusa lettera. Se il Conte Gazola non fosse in mantovano io avrei (*sic*) tutto sistemato, ma ciò arriverà trà poco. Dopodomani parte [spazio lasciato in bianco] di qui. A Lui consegnerò il danaro, che vi appartiene. Conservatevi, addio.

Doc. 45:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Li accuso la riceputa del 2^d disegno fatto dal Manzati ch'è la Tavola XIV che tosto cominciai perché prememi andar avanti; all'avanzamento dell'Opera non mancano che disegni perciò

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 22 giugno 1798

Doc. 46:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Sono di nuovo a pregarlo di spedirmi tosto dei disegni, se volle che lavora; solo li fò riflettere che in cinque mesi non ho fatto che soli tre Rami due grandi, e uno Picciolo, a terminar l'opera in tale modo si volle, non due anni e mesi quattro, ma anni sette e mesi otto; lei pensi quanto danno soffro io, però che devo fare con un Cavaliere giusto, perciò Lei farà di me ciò ch'è (*sic*) crederà che convenga, e disposto a suoi comandi mi dò l'onore di b(aciarle) l(e) m(ani)

Suo u.^{mo} d.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 14 lug.^o 1798

Doc. 47:

Verona 3 agosto 98

La vostra 24 Julio mi trovò fuori di città, ritornato non manco di rispondervi. Questa matina furono consegnati li pesci al D. Manzatti per 6 tavole, io le ho fatte le maggiori sollecitazioni. Egli mi promise di continuare senza interruzione, e con la maggior attività. Pazientate questo pocco e vedrete che non vi saranno più dilazioni. Il Conte Gazola sempre absente fù la sola cagione di tali ritardi. Conservatevi e credetemi.

Giuliari

Ciascuna tavola vi sarà spedita di mano in mano

Doc. 48:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Sono da molto tempo senza lavoro, ne scrissi altre lettere sperando ogni ordinario di vedermi la spedizione di qualche disegno, ma non vedendomi fatta sino oggi alcuna spedizione di disegni, conviene che le rinovi le mie premure, acciò non abbia a stare innoperoso, V. S. Ill.^{ma} è giusto, però col fatto vedrà quanto danno io soffro senza mia colpa, sperar però voglio che non vorrà farmi sentire tanto peso, che l'assicuro, è grando, essendo sei mesi che hò cominciato, e non hò finito che due rami grandi ed'uno picciolo il tutto per mancanza che non hà consegnato li archetipi per fare li disegni, che se avessi avutti continuamente avrei a quest'ora fatto sei rami grandi e dieci piccoli, faccia ora il conto, e vedrà in quanto sbilancio mi ritrovo, so che farà in modo acciò non senta sì gran peso, assicurandolo d'aver lasciato più lavori, e li lascerò (*sic*) sempre per addempiere alla scrittura fatta. Attendo intanto dei disegni se volle che lavora. Essendo scaduti due mensuali li 25 Agosto pas.^{to} sarei a pregarlo col mezzo della posta di farmeli tenere accertandolo che ne tengo premura, affidato al suo sperimentato amore, starò in attenzione, e dei disegni, e del soldo, con tutto il rispetto mi do l'onore di bacciarli le mani

Di Lei Ill.^{mo} Signor Conte

Suo umil.^{mo} d.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 2 settembre 1798

Doc. 49:

Al Sig. Giuseppe D'Acqua (*sic*) Vicenza

Verona, li 5 settembre '98

In riscontro della vostra due cor. vi spedisco una tavola; a voi tocca proseguire e per quanto mi dice don Manzatti non vi sarà più aspetti. Avertitimi a tempo se vi occorrono piastre, anzi occorendovi mandate la misura al Sig.^r Girolamo Mantovani cale larga a Venezia al quale scriverò che ordinandole voi, sieno tosto eseguite. Venerdì devo pasare per Vicenza, se rittardarò Giovedì immancabilmente vi sarà pagati li due mensuali scaditti. Credetemi per sempre

C(onte) Giuliari

Doc. 50:

Ill.^{mo} Signor Conte

A norma di quanto mi hà commesso, li spedisco la riceputa delli due mensuali scad.^{ti} 25 Lug^o e 25 Ag.^{to} pas.^{to} così pure ritroverà la misura delle plache grandi, e delle picciole, ordinando V. S. Ill.^{ma} quel numero che vorrà, altro non mi resta che pregarlo della continuazione del suo patrocinio e con tutto il rispetto vi b(acio) l(e) m(ani)

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 10 settembre 1798

Doc. 51:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Sono di nuovo a pregarlo della spedizione di qualche disegno, poich  mi trovo senza lavoro, stante quanto mi ha detto, che il Sig.^r Don Leonardo (*sic*) ne ha molti di allestiti, cos  spero a posta corrente di riceverne almeno uno.

Trovandomi col Sig.^r. Nicola Lago Mercante di cost , e venendo in discorso di Libri, mi preg  se avessi qualche persona, che volesse fare acquisto di diversi libri ch'ora ha in Roma, ch'esso li darebbe volentieri, io li risposi che mi favorisca l'Itinerario che scriver ; pensai prima di ogni altro di spedirlo a V. S. Ill.^{ma} acciocch  lo esamini, e se facesse bene al suo interesse, propongo cioch  (*sic*) vole dare e dove volle che siano condotti, che convenendosi si far  come desidera. Il proprietario li mantiene buoni; in caso che a V. S. non convengano far  la grazia a pronta risposta di rispedire il libro Itinerario acci  possa mandarlo altrove, star  in attenzione di riscontro e con tutto il rispetto li b(acio) l(e) m(ani)

Suo u.^{mo} divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 28 settembre 1798

Doc. 52:

4 ottob. 98

Omissis (*sic*)

Don Leonardo ha presto terminata una tavola. F  amalato e questo ne f  il ritardo; di giorno in giorno me la promette e vi sar  spedita anticipatamente tenetelo anco lui avisato e solcitato a eseguirli. Conservatevi, addio

Giuliani

Doc. 53:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Li accuso la riceputa del disegno, il quale sar  da me tosto inciso, non mancher  di solcitare Don Leonardo alla continuazione, faccia anche V. S. Ill.^{ma} di stimolarlo acci  non vi sia altri rittardi.

Spero che sar  rimesso dal incomodo della gamba, che vivamente lo desidero,   pregato de miei complimenti al S.^r Co(nte) Abb.^{te} non che alla S.^{ra} Contessa e famiglia tutta, e col pi  profondo rispetto li baccio le mani.

Di Lei Ill.^{mo} S.^r Conte

Suo u.^{mo} d.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 2 novembre 1798

Doc. 54:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Dietro al suo ordine, non mancai di scrivere al S.^r D. Leonardo Manzati ma non ebbi ne risposta, n  disegni. In talle statto di dilazione, le notifico esser senza disegni da qualche giorno e per  io resto innoperoso. Pu  V. S. Ill.^{ma} comcepire (*sic*) quanto danno io soffro, in talli ritardi, e per  son sicuro della sua giustizia e generosit . Star  in attenzione di disegni per continuare il lavoro. Questa sera ho scritto novamente al S.^r Manzati onde unindo con forza le sue premure voglio sperare di vedermi graziato. Fratanto con tutto il rispetto mi do l'onore di b(aciarle) l(e) m(ani)

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o divotis. servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 30 novembre 1798

Doc. 55:

Ver. 1 Dec. 98

Ecco una tavola; nel momento che ho ricevuta la vostra m'avea già procurato la tavola. La settimana ventura ne avrete altre due senza fallo. Io pure le ho parlato con fermezza, e spero d'averne l'effetto. Conservatevi .
addio

C(onte) Giuliani

Doc. 56:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il disegno tavola n. XVII che tosto darò dietro, così starò in attenzione delle altre due tavole che dice spedirà la ventura settimana per poter proseguire il lavoro senza altri ritardi.

L'avverto che converrà ordinare per tempo n. 6 piastre piccole, e tre grandi, è vero che con sua lettera 5 7bre pas.^{to} mi dice che al caso occorra, che scriva al S. Gerolamo Mantovani Calle Larga, ma credo bene prima d'avvertire V. S. Ill.^{ma} per averne novamente il suo ordine però prima d'ordinarle attenderò suo riscontro, fratanto passo con tutto il rispetto a bacciarle le mani

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Co(nte) Patron

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 4 dicembre 1798

Doc. 57:

V(eron)^a 5 Dec. 98

In riscontro della vostra 4 cor(rente) vi averto che le piastre di rame sono già presso di me da qualche tempo, sicché inutile è il ordinarle. Al momento che ve le consegnerò farò tosto nuova ordinazione. Credo bene che subito che avrete ultimate quelle che avete sarà bene che veniate a dargli l'ultima mano. Conservatevi fratanto, e credetemi

C(onte) Giuliani

Doc. 58:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Accuso li due disegni che saranno tosto cominciati, così desidero la continuazione dei detti acciò si possa proseguire senza altri ritardi. Converrebbe che mi spedisca due plache piccole, perché due di quelle che tengo, hanno dei sfoggi nel mezzo e però non possono servire; alla mia venuta li riporterò le non servibili, altro non mi resta che agurarli (*sic*) le S.^{me} Feste con un Felice capo d'anno sia a V. S. Ill.^{ma} che a tutta la Nob. Famiglia e riveren(dol)^a li bacio le mani

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Co(nte)

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 23 dicembre 1798

Doc. 59:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Sino oggi restai in attenzione delle due plache che le scrissi di spedirmi atteso quelle che tengo (*sic*) aver dei sfoggi, ma il non vederle mi ha convenuto addoprarne una di queste, però attenderò l'altra perché parmi difficile il poter farla servire, tuttavia proverò al caso che lo desideri.

Sarei a pregarlo di sollecitare il Manzati alla finizione del disegno grande, per così compiere li tre quaderni. Inoltre son a pregar la bontà di V. S. Ill.^{ma} acciò potesse ringraziarmi della spedizione delli due scaduti mensuali 25 9bre e 25 Xbre pas.^{to} assicurato della sua premura passo con tutto il rispetto a bacciarli l'amorosa sua mano.

Di Lui Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 13 gen.^o 1799

Doc. 60:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Vedo anch'io che troppo m'abbuso di sua bontà, con la continuazione di lettere, ma tenendo somma premura delli tre mensuali scad.^{ti} 25 Genn.^o pass.^{to} per l'oggetto dinotatoli nell'ultima mia, fa che di nuovo la supplica a volermi graziare a pronta risposta della spedizione delli Sud.^{ti}? L'aggiungere eccitamenti farei troppo torto al suo bell'animo, perciò attenderò il sicuro riscontro.

Inoltre le raccomando la spedizione dell'(*sic*) disegno grande per potter compiere li tre quaderni, altro non mi resta che domandarli scusa di tante secature, e con tutto il rispetto mi do l'onore di baciarli le Mani
Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Digitized by Google

Vicenza p.mo feb.º 1799

Doc. 61:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso la riceputa delle dodici sovrane, una però delle quali non valle come le altre, la quale se non potrò spenderla la tratenirò, ed al mio arrivo in Verona la riporterò; queste servivano per li scaduti mensuali 25 9bre, 25 Xbre e 25 Gen^o pas.^{to} come dalla qui occlusa riceputa.

Oggi ho scritto al Sig.^r Don Leonardo acciò soleciti la spedizione del disegno grandio oppure qualche duno (*sic*) di piccolo acciò finisca le plache che tengo per potter venire a fare le correzioni, procuri anche V. S. Ill.^{ma} di solecitarlo.

Circa la spedizione delle prove, queste non è possibile il poterle fare per non aver torcolo sufficiente onde tirarle, di tal verità la può riscontrare anco il Tanesco, perciò faccia fare la pronta spedizione del disegno grande, ch'io tosto lo fenirò, e poscia mi porterò in Verona a tirar le prove, e fare le correzioni, altro non mi resta che ringraziarlo di tutto cuore del amore che per me nutre, e disposto a suoi comandi mi do l'onore di bacciarli le mani.

Di Lei Ill.mo Signor Conte

Suo umil.^o div.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 15 feb.^o 1799

Doc. 62:

Vicenza al Sig.^r Giuseppe Dal Acqua (*sic*)

Verona li 6 feb.ro 1799

Sin dalli 13 passato ho ricevuto una vostra, non so qual accidente abbia fatto che io l'obbiassi l'esemplare della medema, mi riesce nuovo ciò che mi dite nella vostra primo corrente d'avermi scritto una vostra li 25 Genn. che non ricevetti, che se ricevuta l'avessemi avrebbe fatto risovenire la prima. Vi fo ora la spedizione de mensuali che desiderate ciouè (*sic*) di zecchini 36 rapporto alle tavole; tra poco vi spedirò le tavole sieno piccole o grandi poco serve già non comincio quando non abbia li nove quaderni finiti. Ciò che mi preme è di avere le prove di quanto avette fin ora fatto, premendo le medesime al Can. Volta in attenzione di ciò e della ricevuta delli zecchini 36.

Sono / C(onte) Giuliari

Doc. 63:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Solo oggi ricevei dalla posta il disegno contenente n. due tavole piccole, che saranno cominciate la ventura settimana, atteso di dover domani portarmi in Venezia per un mio affare.

Li ricordo ch'io ho avuto la prima volta sei rami piccioli, ed ultimamente me ne ha spedito due altri, che formano otto, di questi ve ne (*sic*) uno che non può servire, onde a far l'incisione delli due disegni oggi avutti mi manca un rame, che potrà la ventura settimana spedirlo. Inoltre prego che D. Leonardo faccia delli altri disegni, che se non sono grandi li ricordo di non aver plache. Scusi tanti incomodi e disposto a suoi comandi li baccio le mani

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 24 feb.^o 1799

Doc. 64:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Accuso la riceputa delle due plache, io darò dietro alli ultimi disegni speditimi, e tosto saranno terminati li unirò tutti e verò a fare le correzioni necessarie, sarà anticipatam.^{te} avertito della mia venuta perché così vi possa essere chi dovrà assistere alle correzioni, e V. S. Ill.^{ma}. Pregolo intanto di fare che D. Leonardo allestisca altri disegni, che così nel mio ritorno li porterò meco, se avesse un disegno grande di fatto lo inciderei volentieri prima di mia venuta, in caso lo faremo dopo.

Quanto mi hà doluto non aver avutto l'onore di baciarli la mano domenica scorsa (*sic*) quando è venuto per trovarmi, per esser statto fuori di casa. Nulla ostante mi continui il suo amore, e patrocinio e con tutto il rispetto mi do l'onore di baciarli la mano

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 15 marzo 1799

P.S.: così pure mi dinoterà quando verrò a Verona ove averò d'andare ad alloggiare per il dormire poiché ben sà ch'io altro luogo non hò che la locanda, ad'andar collà ci volle molta spesa e poi non è dicoro neppur di V. S. Ill.^{ma} ch'io faccia le correzioni in talle luogo, già sa che al far della scrittura talle cosa la hò accenata, e V. S. mi rispose che quando sarà allora ci penserà al suo bel cuore. Mi raccomando.

Doc. 65:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte

Essendo quasi al fine di tutti li disegni speditemi, e però stante il mio impegno dovrei portarmi a Verona a farne le correzioni che credo non ve ne saranno per esser statto atacato alli disegni.

Ma stante le cose presenti crederei bene il dilazionare qualche (*sic*) poco, per farle con l'animo tranquillo. Però per non restare senza lavoro, sono a pregarlo di spedirmi tosto un disegno grande se ve né di fatto che tengo il rame, ed in caso che di grandi non ve ne fossero, mi manderà due di piccioli con le piastre, attendo con premura ogni cosa e disposto a suoi comandi mi do l'onore di baciarli la mano

Di V. S. Ill.^{ma}

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 9 aprile 1799

Doc. 66:

Stimatis.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Appoggiato al suo sperimentato amore verso di mè, spero non avrò la taccia d'ardito se sono a pregarlo del presente affare: il Sig.^r Aurelio Todaro Marcante di seta, e Domenico Caldonazzo sino da martedì pas.^{to} vene in Verona due carette, con due cavalle per ciascheduna, da quanto si poté sapere si ritrovano ancora, ne si volle lasciarle partire, essendo questi due miei grandi Padroni, mi prego sapendo avere servitù con V. S. Ill.^{ma} che scrivessi onde col suo mezzo poter avere la deliberazione di d(et)^{te} due carette. Dal occluso foglio rileverà li nomi, ed'inoltre ritrovandole avranno la direzione per potter giungere a casa. Se un suo servo può ottener grazia del suo animo, son sicuro che questa volta colla sua protezione, tutto potrassi ottenere, assicurandolo ch'eterna sarà in mè la gratitudine.

Col stesso incontro pregolo di qualche disegno hò picciolo ho grande, se è picciolo occorerà il Rame. Anche di ciò mi raccomando ed'in attenzione di suo cortese riscontro per poter riscontrare questi Signori mi do l'onore di baciarli le mani

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 21 aprile 1799

[allegato alla lettera]

20 aprile Vicenza

Al caro amico caldam.^e si raccomanda la liberazione, che da tanti giorni si attende della caretta con due cavalle di Aurelio Todaro, uomo Vincenzo dalle Vegre

Caretto con due cavalle di D.^{co} Caldonazzo

Uomini Lorenzo e Valentin Pirocca,

Si dell'una che dell'altro potrà darne un qualche indizio il S. Gaetano Basso di Costà.

Al momento di partire resta pregata di ordinare alli uomini di prender la via di Lonigo e colà andranno dal S. D. Filippo Locatelli, da Lonigo andranno a Barbarano dal S. Silvestro Braganzato. Mille e mille grazie.

Doc. 67:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il suo foglio scritomi di sua commissione dal Sig.^r Carlo Romagnoli seg(na)^{to} 22 cor(ren)^{te} perciò la ringrazio della premura che hà in favorirmi; mà debbo avvertirlo che le due carrette son giunte costì, sicche domando scusa della libertà presami e la ringrazio nuovamente.

Inoltre ricupererò dalla Posta le due plache, e due disegni come mi accena.

V. S. Ill.^{ma} dirà che troppo son secante, ma domenica 28 cor(ren)^{te} maritandosi l'unica mia figlia, così mi fò lecito di pregarlo se fosse possibile di farmi avere li tre mensuali scaderanno li 25 cor(ren)^{te} avendone sommo bisogno atteso appunto le tante spese per talle affare. L'aggiungere raccomandazioni sarebbe far torto al suo grande animo e perciò in attenzione di sue grazie mi dò l'onore di bacciarli l'amorosa sua mano

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 23 aprile 1799

Doc. 68:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Spiacemi sempre di doverlo incomodare con lettere, ma vedendomi privo di risposta a due mie scriteli in data la prima 23 aprile, e la 2d^a 3 Mag.^o pas.^{to} ed in vista alle esposteli premure nelle due antecedenti, non posso esimermi di novamente scriverli col pregarlo per atto di somma grazia di spedirmi li tre mensuali scaduti sino dalli 25 aprile pass.^{to} avendone somma premura; che se mi vollesse fare un gran piacere, che non porta a V. S. Ill.^{ma} alcun disturbo, di farli consegnare ancor questa sera, in mano di Titta corriere, sarebbe per me di gran vantaggio, li quali saranno ben consegnati, caso diverso per lunedì stò sicuro. Altro non mi resta che domandarli scusa di tante secature e river(entement)^e li b(acio) l(e) m(ani).

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 69:

Li oggedì

Verona, 13 maggio 99

Riceverete unito a questa li tre mensuali che bramate. Scusate l'involontario ritardo. Sto in attenzione che mi avvertiate quando sarete in pronto per venire a compiere le tavole incise. Ora tutto è tranquillo.

Conserv. e cred.

C(onte) G(iuliani)

Doc. 70:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso il stimatis.^{mo} suo foglio segnato 13 corrente con le L. 810 le quali serviranno per li mensuali scaduti 25 aprile pros.^{mo} pas.^{to} come dalla qui occlusa ricevuta. Mi scuserà se di molto l'ho importunato, ma convien che compatisca, essendo sforzato per le mie premure, assicurato dalla sua bontà mi lusingo di compatimento. Per la fine del venturo mese verrò a Verona per fare le correzioni, sarà preventivamente avvertito del giorno; intanto è pregato di fare che D. Leonardo allestisca dei disegni, così pure attenderò suo avviso ove dovrò portarmi ad'alloggiare come altra volta le scrissi. Al suo amore e patrocinio mi raccomando, e ringraziandolo di tutto, passo con tutto il rispetto a b(aciarle) l(e) m(ani).

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 17 maggio 1799

PS: è pregato di spedirmi 50 fogli carta di quella da stampare, perché prima di venire bramo tirare le prove, giacché presto ho il torcolo allestito, per non perder molto tempo in Verona.

Doc. 71:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Lo fò avvertito che per li 15 agosto giorno più ho meno verrò in Verona per eseguire le correzioni alli rami fatti; V. S. Ill.^{ma} faccia notto a chi prescieder (*sic*) deve a dette correzioni onde tutto sia pronto per solcitare più che fìa possibile.

Inoltre attenderò avviso ove dovrò portarmi per alloggiare e lavorare come altre volte le scrissi bramando d'aver sì l'uno che l'altro uniti, e così esser vicino a V. S. Ill.^{ma} per la facilità di tirar le prove poiché ce ne vorranno molte, per il numero delli rami, che se devo ogni prova far molta strada ben vede quanto tempo e fatica inutile, V. S. Ill.^{ma} mi ha inteso perciò al suo amore mi raccomando assicurandolo che bramo solcitare per tutti li rapporti.

Io non parto se da V. S. Ill.^{ma} non vengo prima riscontrato di tutto, e in attenzione de suoi pregiati caratteri mi do l'onore di b(aciarle) l(e) m(ani).

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Suo umil.^o divot.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 18 luglio 1799

Ps: è pregato far avertito Don Leonardo acciò abbia in pronto dei disegni

Doc. 72:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Non vedendo riscontro all'ultima mia scritali li 28 Lug.^o pas.^{to} in cui li notificava che per il giorno 16 del cor(ren)^{te} sarò in Verona giorno più hò meno, che perciò mi dinotasse ove dovrò andare ad alloggiare, bramando di fare le correzioni nello stesso luogo ed esser vicino a V. S. Ill.^{ma} per la faccilità di tirar le prove, come più volte le scrissi.

Inoltre che fosse avvertito chi prescieder (*sic*) deve alle correzioni acciò non vi sia alcun ritardo; vedendomi senza risposta temo possi esser smarita però le rinnovo la presente per aver pronto riscontro, almeno se vi sarà la persona per solcitare la correzione. Sicuro d'esser graziato starò in attenzione, non partindo se non ho avviso da V. S. Ill.^{ma} scusi la secatura ma sicuro del suo amore passo unito a tutta la Nob. Famiglia a bacciarli le mani

Di lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o divot.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 4 agosto 1799

Doc. 73:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso la sua lettera 14 ag.^{to} con la spedizione di due disegni per incidere e col desiderio di sospender la mia venuta, mandando intanto due prove per cadauno delli rami fatti.

Rispondo ch'io non tengo plache picciole da addoperare; ma bensì due che come le scrissi con la mia 24 febb.^o non è servibili atteso aver dei sfoggi; 2nd.^o che non posso spedirli prove perché il torcolo nuovo mi è statto da un birbo rovinato. In mezzo a talli cose penso di fare nel modo presente.

La mia volontà di andare a Mantova fù grande, ma fù trattenuta dalla pros.ma mia venuta in Verona per le correzioni, perciò resta avvertito che per il giorno 19 del cor(ren)^{te} sarò in Verona, e tosto farò tirare le prove di tutti li rami, e poscia uniti con D. Leonardo ed il Co(n)te) Gazola si faranno le correzioni, come abbiamo fatto in tutti li altri rami, che anche dopo dal Can(oni)^{co} Volta riscontrati, mai ci trovò nulla da giungere hò

levare, poichè il Co(nte) Gazola è corettore più che bastante. Lei scusi se scrivo sì franco, ma al caso poi che V. S. Ill.^{ma} non li accomodasse di fare in tal modo, allora tirerò le prove, farò quelle correzioni che crederò necessarie, e poscia le faremo altra volta uniti con Mons.^r Canonico, così passerò a Mantova, e nel mio ritorno porterò meco dei altri disegni e plache rame, e a miglior momento li stabiliremo tutti. Intanto a norma delle mie lettere 9 apr.le 17 mag.^o 25 giug.^o ed altre pregolo in vicinanza di V. S. Ill.^{ma} farmi trovare un alloggio per il solo dormire, e lavorare che verà da me supplito a norma di quanto sarà stabilito, ciò lo faccio perchè come le dissi, esser vicino allo stampatore, atteso le molte copie, e spesso che ci vorrano. Scusi tanti incomodi e col piacere di personalmente bacciarli le mani passo a sottoscrivermi
Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua
Vicenza, 16 ag.^{to} 1799

PS: al caso poi che non vi fossero alloggio a V. S. Ill.^{ma} vicino, sospenderà che cercherò alla mia venuta altrove.

Doc. 74:

Al S. D'Acqua (*sic*) Vicenza

Verona, adì 14 agosto 1799

Vi potete immaginare quanto mi interessa la vostra venuta in Verona ma giacché Mantova è liberata, vedete quanto sarà opportuno che qui vi sia il Can(onico) Volta oltre il Co(nte) Gio. Batta Gazola. Spero che il Can(onico) sud(det)^{to} verrà al mia ricercata (*sic*) tuttavia che vi siano delle ragioni che possano diffcultare la sua venuta. Attendo dal medesimo riscontro e ne sarete avvertito. Fratanto, perché non abbiate a perder tempo, vi spedisco due tavole che incominciarete tosto. Nello stesso tempo voi mi spedirete le prime prove delle tavole che avete eseguite almen due copie per sorte, onde poter esaminare se vi abbisognano delle correzioni poiché alla vostra venuta non avrete da perder tempo se non che incontriate l'archetipo nel solo luogo che verà indicato.

Conviene ritardare la vostra venuta, se il Can(onico) si risolverà voi sarete sul punto avvertito e verrete con queste tavole che avrete compito. Il Conte Gazola stà meglio. Conservatevi e credetemi.

C(onte) Giuliari

Doc. 75:

Ill.^{mo} Signor Conte Patron

Tosto arrivato alla Patria mi portai dal D.^o Touvenel e presentatagli la sua lettera, mi dice mi portassi oggi; non mancai d'un minuto dell'ora fissata, ma con mia sorpresa vidi in vece di dinaro tante cedole, che alla prima ricusai, ma rispondendomi che se non le volevo le lasciassi e che scriva, risolsi d'accettarle colla parola che se V. S. Ill.ma avrà ad avere qualche perdita debba rimetterla il che accordò. Non mi ricercò sua riceputa, solo una mia scritta nei termini qui appiedi, però unita alla presente la rimando per il buon ordine. Oggi essendo tardi non posso ritrovare la cambiale per farli entrare le cedole, il che sarà fatto coll'ordinario pros.^{mo}.

Le obbligazioni che le professo sono infinite, tanto verso V. S. Ill.^{ma}, quanto ad' ognuno di sua Nob.

Famiglia, pregandolo a ciascheduno in particolare di attestarle la più viva riconoscenza; è pregato di consegnare la qui occlusa stampina al Sig.^r Co(n)te Abbate, e ringraziandolo di tanti favori passo col più profondo rispetto a bacciarli le mani.

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r. Co. Patron

Suo umil.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 3 settembre 1799

Copia /

Ver. 3 settembre 1799

Ricevo io sottoscritto di commissione del Sig.^r Co. Bortolo Giuliani dal Sig.^r D.^r Touvenel lire mille e cento
in tante cedole, dico L. 1100

Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 76:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Non hò mancato di scrivere al S.^r D. Manzati per la spedizione di qualche disegno, ma oggi che ne attendevo per potter lavorare un'altro (*sic*) che mi promise spedirlo di grando, son con la dispiacenza di non aver riceputo nulla, però pregolo a solecitarlo onde non resti inoperoso.

Inoltre son con tutta la premura a pregarlo della spedizione delli quatro mensuali scadutti 25 7bre, 25 8bre, 25 9bre, 25 Xbre, avendone a dir vero grande premura. L'aggiungere raccomandazioni sarebbe inutile poichè so quanto mi ama, e però starò in attenzione del favore. È pregato de miei complimenti con tutta la Nob. Famiglia e disposto a suoi comandi mi do l'onore di bacciarli la mano.

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Co. Patron

Vicenza, 27 dicembre 1799

Suo umil.^o d.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 77:

Caris.^{mo} Amico⁸

Scuserete se prima d'ora non risposi alla compitis.^{ma} vostra lettera, e così pure al dono fattomi della copia del Itiologia della quale ringrazio distintamente sì Voi che il Sig.^r Cavaliere, e desidero nuove occasioni per attestarvi la mia gratitudine. Il Sig.^r Co(n)te Trissino, associato per due copie, mi mandò a chiamare acciò li unisca copia per copia ed esaminando le stesse in una vi manca il foglio pag. 113, 114, 115, 116 e 177; vedendolo disperato per talle cosa, ho pensato bene di darli il mio, e così completarli anche la 2d^a copia. Ora però resta la mia senza il d.^{to} foglio, che però vi raccomando di spedirmelo in rottolo a posta corrente acciò non abbia per fare un bene, ad avere una copia imperfetta. Spero che loderete la mia condota e che sarò graziato del d.^{to} foglio.

Novamente mi raccomando alla sperimentata vostra amicizia se vi fosse qualche cosa da incidere, ben certo che il Paganini non si dimenticherà di chi tutto la gratitudine professa, così pure mi farete il piacere di fare li miei complimenti al Sig.^r Cavaliere ed ha (*sic*) tutta la Nob. Famiglia, ringraziandolo di tutto cuore di quanto a mio vantaggio ha fatto, e pregandolo di ricordarsi di mè anco in avvenire.

Sarei a pregarvi di farmi stampare n. 100 copie del viglieto da visite, e n. 500 copie del rame da quatro, ma che sia questo stampato in cartoncini, come il Tanesco sa, ed in cartoncini fatti di carta con colla poichè premono che siano grossi. Tutto ciò che sarà l'importo avvisatemi che col mezzo delli SS.^{ri} Zanetto vi farò entrare il tutto. Scusate la libertà, ma mi conviene per necessità incomodarvi non avendo qui alcun stampatore, so che siete buono, e però mi compatirete. Salutatemi da parte di tutti di mia casa la Sig.

Teresina e tutti ed io in particolare dandovi cento bacci. Addio

Vostro amico

Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 30 gen.^o 1800

Doc. 78:

A(mico) C(arissimo)

Verona li 13 marzo 1800

Ti spedisco qui entro n. sei viglietti che uniti alli sette spediti dal S. C(on)te fanno li 13 descritti nell'annessa nota, in cui ho anche registrato la quantità dei pegni per tua norma. Ti specifico pure in gruppo ben sigilate n. 273 sovrane le quali a L. 82 fanno la somma di L. 22386. Farai di tutto per cambiarle al maggior prezzo, e quello che resta lo potrai consegnare al S. Marangoni se sei a tempo, come pure gli riscontrerai li capi, li quali riscontrerò io pure avendo qui una qual nota. Se poi il Marangoni fosse partito farai quello che credi o tenendo il tutto appresso di te, o se ti aggrava potrai portar ogni cosa a Casa Trissino. Addio.

[Francesco Paganini]

⁸ Come anticipato nell'introduzione, l'abbassamento di registro è giustificato dal cambio di interlocutore. Il destinatario della lettera è infatti Francesco Paganini.

Doc. 79:

P(regiatissimo) M(onsignore)⁹

Rev.^o Signor li 27 febb. jo 802

Le spedisco le tav. 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63 e 64, non potendo la tavola 55 perché a Vicenza, né le tavole 65, 66 e 67 perché in mano del Manzati che ne forma li disegni. Dall'annessa nota¹⁰ ella rileverà le tavole incise e quelle che rimangono da incidere e disegnare, così ella potrà fare li confronti che crede, e fatti, mi rimanderà le tavole acciò il Dall'Acqua possa proseguir l'incisione.

Suo aff(ezionatissimo)

F(rancesco) P(aganini)

Doc. 80:

Pregiat.mo Monsig.

V(eron)^a li 11 giugno 802

Le spedisco la tavola 55 e 65 avute in questo momento dal Dallacqua (*sic*) il quale mi dice che subito ch'ella se ne sia servito le rimando ad oggetto di finirne egli l'incisione. Le altre due tavole 66 e 67 saran presto terminate, lo sarebbero a quest'ora, ma il Manzati ha dovuto rifare la tav. 66 perche smarrita. Speriamo di rivederla in breve come me lo fa sperare. Tutta la famiglia Giuliani le contraccambia i saluti ed io [...].

F(rancesco) P(aganini)

Doc. 81:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Dalla occlusa del S. Barbieri¹¹ rileverà il tutto, tanto rapporto all'argenteria, quanto alli pengni (*sic*), li quali quando si credeva di poter avere ancor oggi la somma di ca. L. 5000 mi viene risposto che assolutamente non può dar fuori sì grossa somma, e che abbia pazienza, perciò rilevo che per fare li pegni per la d(et)^{ta} summa di L. 13000 ca. converrà aspettare tutta la settimana ventura, e forse più, ad onta di aver posto all'impegno molti signori. Conoscendo però le sue premure mi appoggiai al S.^r Gio. Batta Marangoni mio amico il quale con tutta la premura assunse l'incarico, e si riesci di trovare un signore il quale esborserà tutta la somma, metta in sacchetti e metta in moneta provinciale, col suo ajo del mezzo per la metà al mese, e con qualche picciola spesa ad un'altra persona che operò in talle affare, la robba sarà consegnata, a quello che esborserà la somma, ma prima pesata, numerata e sigilatta, e con due testimonj farà la ricevuta delli capi tutti avuti in deposito; passato un mese ca. si passerà a pocca alla volta la d(et)^{ta} robba sul Monte, ed allora lui incasserà quanto conterà il Monte, che non sarà niente di più di quanto aorà (*sic*) esborsato, allora fatto tutti li pegni si lacererà il viglietto avuto, e li sarà spedito li viglietti del s(uddet)^{to} Monte. In diffetto che ciò non le accomodasse, converrà che abbi pazienza sette otto giorni che vedrò di metter sopra si io che il Marangoni, e li farò avere la maggior somma possibile, ed in seguito il restante. Attendo prontis.^{ma} risposta per pottermi regolare, e dipender insieme da suoi ordini. Per quanto veggio se non si fa l'affare con la persona, per domenica otto sarà li 4 Marzo non potrò avere da spedirli che solle L. 8000 le quali vedrò che siano pronte all'ritorno (*sic*) del Barbieri, non dilazioni a darmi pronta risposta se vuole che pronto sia al caso con la persona acciò ancor Domenica all'arrivo della posta possi far allestire la somma. Scusi ma il ritardo non viene per mia colpa, assicurandoli che hò operato, e opererò quanto mi sarà possibile.

Di Lei Ill.^{mo} S.^r Conte

Suo u.^o servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 24 feb.^o 1804

⁹ La lettera non esplicita il destinatario, ma si tratta verosimilmente di Giovanni Serafino Volta, il quale era incaricato di supervisionare la correttezza dei disegni e delle incisioni.

¹⁰ Non ritrovata.

¹¹ Tra i referenti del Dall'Acqua a Vicenza vi sono Giuseppe Barbieri e Battista Barbieri. Se su Battista nulla sappiamo, Giuseppe va forse identificato con il noto architetto veronese (1777-1838), allievo del Giuliani, responsabile – tra le altre cose – del completamento della Gran Guardia (iniziata nel 1610 dal Curtioni) e del palazzo del Municipio. Cfr. A. Venditti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 6, 1964, pp. 231-232.

Doc. 82:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Accuso la sua lettera, ed'intorno al avere dalla persona le L. 13000 ca. ed'al medemo consegnarli li effetti, convengo anch'io, che in vista alli accidenti da V. S. preveduti, e da me ancora, non vadi bene. Ma se ciò si avesse fatto, siccome la persona è uno de ricchissimi signori di costì, con entrata, e gran capitali si avrebbe potuto fare con le sue cauzioni, e alla presenza di testimoni, ma di ciò non ne parliamo.

Intorno poi che dice, oppure crede ch'io abbi fatto de pegni per la somma di L. 8000 questo non è, ne io credo di ciò averli scritto, quello però spero in questa settimana, ma non son certo, di fare con il Monte la d(et)^{ta} summa, ma come ripetto non posso assicurarli; così entro la ventura settimana se sarà possibile farò il restante, ma tutto questo dipende dal dinaro che deve entrare in cassa.

Oggi alle ore quattro mi portai dal Tesoriere di settimana ch'è il Cn(nte) Girolamo Tiene (*sic*), e lo pregai e scongiurai, dicendoli esser premura ed effetti di una famiglia di costì (perché se li dico forestiere non fanno nulla di certo) perciò mi assicurò che il Monte è scarso di dinaro, e che se sarà possibile vedrà di fare qualche cosa. L'assieuro che dal canto mio non ommetterò tutti li mezzi, e così il Marangoni, che mi comete le suoi complim(ent)^{ti} e all'arrivo del Barbieri, oppure con il corriere di Brescia che parte di qui Giovedì tutto quello che avrò ricavato sarà spedito, se potrò combinare una cauzione come penso, lo avviserò prima per la sua approvazione. Intanto mi creda pieno di premura, e in attenzione di suo cortese riscontro passo a b(aciarle) l(e) m(ani)

Suo u.^{mo} servo Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 26 feb.^o 1804

Doc. 83:

Caris.^{mo} Amico

Ritornato da Padova, e non vedendomi rincontratto dalla ricevuta delli due viglietti del Monte spediti con la posta della sera 15 cor.^{te} mi fa stare in pena, perciò a mia quiete pregovi di tosto avvertirmi della ricevuta, così pure amerò di sapere il vostro pensiero sopra la Farfalla.

Premerebbemi un piacere ed è siccome li SS.^{ri} Andreolli di Toscolano mi spedirono risme n. 24 ca. carta imp(er)iale la quale esiste in Verona Italica in mano delli SS.^{ri} Domenico Zanetti e comp(agn)o a mia disposizione come dalla sua lettera d'avviso, perciò potrei farla venire in Vicenza, ma siccome l'Andreolli ha trascurato il metodo intorno alla spedizione prescritoli con mia lettera sino dalli 21 Feb.^o così mi posi in sospetto che la carta non corrisponda al concertato, e di fatto dopo varie lettere ebbi dalli medemi un rotolo di tre fogli della carta speditami, la quale bene esaminata con il metodo di nostra scrittura la ritrovo affatto diversa. In p.mo luogo (*sic*) deve esser senza cordoni, e la spedita li tiene, 2d^o è sottile in modo che a farne un foglio di quella della mostra combinata, di questa ne vogliono uno, e tre quarti. 3^o la pasta non è della purezza stabilita, e molte altre cose, perciò scrissi all'Andreoli (ben dolcemente) le mie ragioni dinotandoli che si rende necessario il vedere il Monte, giacché lui dice che quella è affatto migliore, però se volle che a suo conto mi porti in Verona ad'esaminarla, oppure che me ne faccia avanzare tre ho (*sic*) quattro risme. Intanto ho scritto al Zanetti che la trattenghi appo di sé sotto la sua responsabilità sino a nuovo mio ordine, perciò per la tema che possi l'Andreolli ritirare la carta spedita, sarei a pregarvi di parlare al Zanetti, e vedere se colla sola mia lettera scritta son cauto che la carta non possi più ritornare all'Andreolli, lo che allora sarà necessario che vi dia un viglietto che mi garantisca, in difetto vi autorizo, che nelle forme mercantili e col mezzo della giustizia sequestrate a mio nome la Carta Imp.^{le} cioè balloni n. 1 marcati n. 847, 848 di Risme 23: $\frac{3}{4}$. Talle mio operare tende a fare che l'Andreolli eseguisca il suo accordo oppure soccomba a tutte le spese incontrate, e alli danni che per suo conto io soffro tanto per il ritardo, come per li nuovi prezzi che dovrò fare altrove, e altre spese che nella // sua totalità non saranno piccole. Quanto posso vi raccomando talle affare acciò sia sicuro che la carta non vadi via. Salutatemi tutti, addio.

Vicenza 10 lug.^o 1804

Tuo Amico Giuseppe Dall'Acqua

P.S.: parrerà impossibile talle mio operare, ma l'azione che hò ricevuto dall'Andreolli merita porvi azione, poiché dopo la scrittura cioè tre mesi erano scorsi che mi scrive che lui non metterà mano alla carta, se non li do un Marcante in Verona Italiana che accetti in propria specialità le cambiali per il valor della carta che sarà per fare, voi vedete che dopo un patto fatto con scrittura che nulla domanda è una cosa che punge

l'onore, e poi non tanto facile, tuttavia dopo varie lettere li assegniamo il Sig.^r Francesco Bellini. Voi credete che l'azione è molto avanzata; adonta (*sic*) poi di tutto questo ha cuore di fare la carta diversa dalla stabilita con scrittura; si assicuri che sebbene lontani da Toscolano questa è la volta che li costerà cara.

Doc. 84:

III.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Alfine ho la compiacenza di spedirli le o(nc)^e 4 setta a norma di sua commissione. L'importo in tutto è di L. 18:10 che darà ordine al Paganini che le noti a mio credito in partita. Scusi il ritardo provenuto solamente dalla mancanza di talli colori. Le obbligazioni che nutro verso V. S. III.^{ma} mi hanno sempre stimolato a procurarmi un qualche mezzo onde darle un verace testimonio della mia gratitudine ma la fortuna sempre contraria a miei desideri mi ha lasciato sino al presente con la sola volontà. Ora parre che mi si appra qualche via per ciò fare, ma per ottenerne l'intento fa d'uopo che anche il Sig.^r Conte Patron concorra, lo che non dubbito. Eccole l'affare: l'Opera d'architettura Calderari dovendosi a momenti stampare si vene con li altri compagni in unione per combinare difinitivamente¹². Due socij miei Vivorio e Marangoni spinti dal amor Patrio desiderarebbero che fosse stampata qui, ma io che hò da tanto tempo condotto l'affare, e che ho sempre desiderato fosse la Sua Stamperia la sola che pubblicasse l'opera, non fecci sino a questo punto sortir decisione alcuna. Ad'ultimare se fia possibile talle affare mi si richiede la sua risposta sopra queste domande; si desidera un carattere Nuovo Paragon Romano, ho preso dalli Amoretti di S. Pangrazio, ho in Milano, che talle carrattere non possi stampare altro che la sola nostra Opera; la Grandezza della Pagina sarà la grandezza dei disegni che fa Barbieri; il n. delle copie saranno di 1500, perciò bramo sapere ultimo prezzo quanto vorebbe al foglio, l'opera verrà compita in anni quatro circa, e li fogli in tutta l'opera saranno da circa 130. In breve eccola informato di tutto, vega di ridursi al più ristretto prezzo poiché si tratta di un opera (*sic*) grande, attenderò con ansietà la sua decisione per pottere venirne a fine se fia possibile. Mi continui il suo Patrocinio, e mi faccia servo a tutta la Nobile sua famiglia, nel mentre che con tutto il rispetto li baccio le mani.

Di Lei III.^{mo} Sig. Conte Patron

Vicenza, 26 ottobre 1804

Suo umilis.^{mo} divotis.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 85:

Amico Caris.^{mo}

Godo il sentirvi risanato dal dolore che vi affliggeva e desidero che mai più giungano di talli visite; così pure mi lusingo che starà bene la Sig.^{ra} Teresina ed il figlio che ad entrambi di vero cuore auguro perfetta salute. Intorno all'affare Gualdo ho inteso il tutto e domenica parteciperò l'occorrente essendo ora in campagna così pure mi farò sottoscrivere la carta col alterazione del tempo solo, e invece di due volte che sia fatto in una sol volta.

Scrivo oggi al Sig.^r Conte e li spedisco la setta, ed inoltre li fò la domanda di quanto prenderebbe al foglio per copie 1500 dell'Opera mia d'Architettura in grandezza imperiale. La pagina sarebbe della grandezza all'incirca dell'Itiolitologia. Il Carattere che desiderarei sarebbe Paragon Romano Nuovo, ho preso dalli Amoretti di S. Pangrazio, hò in Milano che con questo carrattere (*sic*) non possi stampare altre Opere se non è prima finita questa. Il tempo che darà compita è di anni quatro, e li fogli in tutti saranno circa n. 130. Il desiderio che ho sempre nudritto per dare un artefatto al Sig.^r Conte della gratitudine che professo a tanti favori, mi ha fatto sino a questo punto girare l'affare in modo che nulla ancor si è fatto con alcuno, sebbene la propensione delli due compagni spinti dal amor patrio desiderarebbero che fosse eseguita qui, ma se mi riesce che il Sig.^r Conte accordi di Provvedere talle carrattere e che la sua domanda sia onesta (come non dubito) mi lusingo di sortirne con onore; al suo amore mi raccomando acciò lo soleciti con la risposta per pottermi dirigere nel modo che crederò più opportuno, di tutto sei informato amami e credemi il tuo

Sincero amico Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 26 ottobre 1804

¹² Si riferisce ai *Disegni e scritti d'architettura di Ottone Calderari*, pubblicato infine in due volumi dalla tipografia Paroni di Vicenza nel 1808 e nel 1815.

P.S.: Attenderò li rami

Li 28 ottobre

Riscontrata la presente col mandar un campione di caratteri di Basilea perché la Società scielga (*sic*), ed al caso contrario, mandi il campione de' caratteri Amoretti e di Milano; si faran poi le proposizioni riguardo al prezzo.

Doc. 86:

C(aro) A(mico)

In risposta a cara tua 28 Cor.^{te} prememi sapere se al caso che pottessi persuadere li Compagni a prenddere il carrattere Gros Romain di Basilea, se il d(et)^{lo} carrattere sarà nuovo, e quanto vorrà al foglio per copie 1500. Ciò si rende indispensabile, e senza sapere il prezzo non posso parlare, a te mi raccomando con prestezza di riscontrarmi al più presto, ed il prezzo il più ristretto, se al caso si fisserà li altri carratteri allora sarà un'altra cosa. Addio in fretta.

Tuo amico Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 30 ottobre 1804

Doc. 87:

Caris.^{mo} Amico,

Accuso la vostra lettera e spiace in essa non aver avutto il prezzo preciso di quanto al foglio vorrà la Stamperia per copie 1500, poiché non so più come fare che li compagni tirino più in lungo la scelta. Quan so e posso prememi alla più lunga per Giovedì pros.^{mo} avere il destinto prezzo, e il più ristretto sempre però sopra caratteri nuovi a norma del campione che vi rimando. Se il S.^r Co(n)te ha piacere ch'io mi manegi, conviene che soleciti la nota del prezzo.

Così pure farai sapere a Barbieri Giuseppe che son senza disegni, e che anche questa volta manca alla sua ultima promessa, che li socj mormorano, e che non so come anderà a finire tall'ritardo (*sic*).

A momenti il Testa mi consegnerà la carta Gualdo firmata.

Attenderò li rami, salutami la S.^{ra} Teresina da parte di tutti e dandoti mille bacci

Addio

Vicenza 9 novembre 1804

Tuo amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 88:

Caris.^{mo} Amico

Rispondo alla tua segnata 16 N.bre, ed intorno alli due archetipi che desideri bramo sapere se quelli che tengo senati il p.mo *Il Criprino* il secondo *Lo Sgombro* fig.^e 1-2-3 altri non tenendovene, se sono questi, mi dirai se devo mandare li disegni, hò li rami. Se vorrai li rami li terminerò sul punto, e ti saranno spediti, se li disegni sarranno (*sic*) pure a posta Corr(en)^{te} mandati.

Circa la domanda della Stamperia Giuliani sopra l'opera del Calderari, spiace non potter fare le proposizioni alla Società, poiché da questa Stamperia Paroni con la provista del Carratere Nuovo tolto dalli Amoretti di S. Pangrazio vicino a Parma, e tenuto a disposizione della Società li altri due socj hanno avutto la domanda p.ma di L. 93 al foglio, ed in seguito si è ridotto alle L. 85: come mai posso io adesso fare questa di L. 120? M'ero indotto a domandare il prezzo p.ma per il genio che fosse eseguita a Verona, e poi sulla scorta della p.ma domanda quando fui ad accordare il Barbieri ch'era allora di L. 67 c(irc)^a al foglio. Non ancora si siamo uniti però io t'appro il cuore, esamina bene e rispondemi per ultimo.

Sei pregato di dire al Sig.^r Battista Barbieri che essendo statto domenica in campagna non pottei ponner in posta le L. 77:6 per me spese, che questa sera volevo mandarle ma che la posta non ricevono tramessi, perciò l'ordinario di domenica pros.^{ma} saranno a suo nome poste in Posta.

Prememi al sommo che la qui occlusa sia consegnata in mano del Sig.^r Vincenzo Belli ma per persona sicura, e sul momento pregando chi la consegna di dirli che attende la pronta risposta, se fia possibile ancor per il pros.^{mo} ordinario premerebbe la d(ett)^a risposta, essendo la cosa di somma premura al tuo sperimentato amore e premura mi raccomando acciò le giunga subito in proprie mani, e li riconsegna la risposta, che se fia possibile Giovedì attenderò di ritorno.

Accuso la cassetta con li rami, e quanto prima la rispedirò, terminati come mi dinnoti. Amammi e salutami tutti da parte anco della famiglia. Addio

Vicenza 20 novembre 1804

il suo amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 89:

Caris.^{mo} Amico

Vic. 25 novembre 1804

Mi meraviglio del Co(nte) Gazola che si abbia ideato d'avermi consegnati li due archetipi a mè per portarli a Vicenza, ove mai, e poi mai mi hà consegnato pesci, non solo per trasportarli, ma neppure per copiarli in Verona, ed esaminando le notte di quelli che ho avutti per passarli a Don Leonardo, non ritrovo talle nome perciò credo che il S.^r Co(nte) Gazola sbaglia di molto, sapendo per sicuro, esser facile da tanti affari attorniato di prender di talli granzi, poichè se li sovienne a Lui, come a te, caro amico, in tutta l'Opera non ne hò copiato neppur uno dall'archetipo, ma tutti dalli disegni, parte fatti dal Buffetti, altri dal Manzati ed'altri da quelli vecchi del Bozza, se ho scritto che se vuoi li disegni li manderò, oggi fù da me Verdolino uomo che accomodano li pesci del Co(nte) Gazola per ricercarmi a suo nome talli archetipi, ma mostrandoli li due disegni da me creduti, quelli mi dice non esser neppur pe (*sic*) sogno, perciò io nulla so, ne so chi li possi avere.

Circa l'affare dell'Opera Calderari hò inteso il tutto, ma non intendo come facendone copie 750 come l'Itiolitologia, costino L. 66 il foglio, e per copie 1500 ove è fatto tutto l'occorente, e che non occorre che un pocca di man d'opera di più abbiano a costare sino le L. 110; pacienza se non ci ho potuto riescire. Ti ringrazio della Lettera. Salutami tutti, amami e credemi il tuo amico

Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 90:

A(mico) C(arissimo)

Verona, li 3 dicembre 804

Se non sbaglio, la tavola che manca del latino, è quella che ora segnata n. LX e che ora deve esser la L. se così è, il di lei pesce è la Sarda e la Lucertola; sotto il primo in latino v'è inciso Labius bifasciatus, e sotto il secondo Esox Saurus. Ora voi avete tutte le correzioni in complesso né altro manca che dar compimento a tutto. Desidera il Sig.^r Conte di avere tutte le tavole al più presto belle e finite. B(acio) l(e) m(ani)

Al S.^r Dall'Acqua Vicenza

Doc. 91:

[documento senza data]

Conto del prò di cadaun pegno in ragion del 6 per %

1804: 13 Feb. ^o scatola oro	L. 600	pro	L. 38:18
17 d(et) ^{to} sculieri 3 arg. ^{to}	160		10:12
17 d(et) ^{to} mezza luna e 6 pezzi brillanti	1700		106:16:8
17 d(et) ^{to} 24 spatole	315		20:12
18 d(et) ^{to} 16 posad. ^e arg. ^{to} d'orà (<i>sic</i>)	800		50:18:8
18 d(et) ^{to} 4 pezzi arg. ^{to}	640		41:4: 2
29 d(et) ^{to} 12 possade	700		44:5:4
2 Marzo 12 possade manca un piron	700		43:15:8
2 d(et) ^{to} 12 pironi 12 sculieri	620		39. 7. 5
2 d(et) ^{to} 15 cortelli (<i>sic</i>), 15 sculieri, 14 pironi ...	600		38:8
2 d(et) ^{to} Girasole	1700		168:10
2 d(et) ^{to} filli perle	4000		149:10:8

APPENDICE DOCUMENTARIA

16 Ag. ^{to} 13 castoni 2 recchini			
altre pend(ent)i brillanti	8000	180:4	
	21535		1133:2:7
Totalità dei Pegni		21535	
Soldi 4: per viglieto		2:12	
			22670:14:7
Sovrane 136 2/4 a L. 84	L. 11466		
d(et) ^{te} 136 3/4 a L. 81	L. 11193		22659
Sovrane	173	L. 22659	11:14:7
Salvo error			

Doc. 92:

[senza data]

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patrone

In risposta a stimatis.^{ma} sua li dirò che il Monte non riceve ne troni ne sovrane che per il vecchio corso. Parlai col del Monte cambista, col Salviati, e tutti mi risposero che dando in cambio moneta provinciale li troni li cambierano per L. 13:10 l'uno, e le sovrane a L. 81:15 che la porzione che si prenderà da talle summa in soldoni daranno di più del sopradetto cambio il 2: 2/4 %

V. S. Ill.^{ma} su di ciò farà tutto quello crederà.

Circa poi che il Monte dovrebbe prendere tutti soldoni a ricupero della robba li rispondo che stante decreto del Governo Generale in data 4 Xbre 1804 non possono più ricevere che la sola 3^a parte in soldoni, ed il restante in moneta provinciale, tuttavia porrò in opera unito al Marangoni ogni mezzo acciò ricevano più che fia possibile e spero che vi riuscirò, ma di ciò non posso assicurarlo. Solo lo avverto, che il giorno 7 Cor.^{te} ne scade uno, che perciò conviene per quel giorno hò levarlo, hò rimetterlo altrimenti vò all'incanto, dunque preme la sua pronta risposta in cui mi prescriba cosa devo fare, unita alla sua risposta vi occorre anche il viglietto del pegno per hò rimettere, hò levare; così guardi bene la giornata delli altri acciò si possa piuttosto anticipare che sorpassare un minuto, di ciò che avrò di risposta da questi conservatori rapporto li soldoni sarà subito avvisato, eccola di ogni cosa riscontrato; di me disponga che tutto quello dipenderà dal mio tanto pronto mi troverà in tutto, e pregato de miei complimenti con la Nobile Dama, e tutta la famiglia e in attenzione mi do l'onore di baciarli l'amorosa sua mano.

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

P.S. Li raccomando di avvertire il Barbieri acciò spedisca li disegni che molto premono

Suo umilis.^{mo} divot.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 93:

Caris.^{mo} Amico

Accuso la ricevuta delli 13 viglieti, come pure delle sovrane n. 273 che questa sera ricupererò dalla Posta; cercai tutte le vie per potter cambiarle una 3^a parte contro sacchetti, ma così non si può fare di più di L. 84:10. In fine parlai col tesoriere del Monte facendoli la proposizione di darli tutte sovrane, e l'ho ridotto di prenderne per la metà delli pegni a L. 84 l'una, e l'altra metà a L. 82, che mi viene appunto a raguagliare un terzo soldoni a L. 85, e li altri due terzi a L. 82. Credo che anche il Sig.^r Conte sarà contento di quanto hò operato, poiché in questa maniera ne viene il maggior utile.

Li 13 viglietti importano L. 21535 e va benis.^{mo}, ma il prò calcolato da voi vò malissimo poiché il monte riscuote il prò in ragione del 6 per % perciò voi fate che la ragalia importi sopra tutto L. 870 c(irc)^a mentre importa come dall'occluso conto L. 1133:2:7 c(irc)^a oltre li 4 soldi per viglietto.

Domani farò il giro di tutto, e se non potrò fennirlo sarà lunedì la robba la porterò a casa mia, e siate tranquillo che sarà bene, ma bene custodita fino a nuovo ordine, se il Sig.^r Co(nte) bramasse che la passasi al Co(nte) Trissino basterà che mi dinota, se dovrò consegnarla senza riscontro, oppure con una notte esata di capo per capo con il peso, e poscia dal Co(nte) Trissino sottoscritta poichè sino che è in mia mano sarà garantita, passata in altre desidero un cauto riscontro per mia, e Vostra quiete, in somma dipenderò dalli ordini del S.^r Conte. Se fosse vicino un poco più mi sbrigherei e verei volentieri a portar tutto, e a darvi un baccio e a respirare un giorno di allegria. Desidero che le sovrane siano di peso, poichè quando non sono tali il Monte non le prende. Domenica ti spedirò le spongadine, e per la ventura settimana ti spedirò del nero, e anco li rami, dirai a Barbieri che ricuperarò il disegno e che li scriverò. Il Marangoni è partito di qui Giovedì perciò non mi è possibile di nulla consegnarli il sivanzo che credevi, neppure poichè nulla resta, in fretta ti abbraccio, poichè debbo andar sul Monte per fissare l'ora acciò essendo sabbato non abbia a restar senza nulla eseguire. Salutami il S.^r Conte, e dilli che stia sicuro, quanto fosse lui in persona poichè dal conto mio nulla ommetterò perchè sia ben servito, attenderò riscontro se sia restato contento del cambio. Addi (*sic*).

Vicenza 15 marzo 1805

Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 94:

Caris.^{mo} Amico

Accuso la cara vostra, e raporto il consegnar la robba all'Anselmi non è possibile per questo ordinario poichè ne ho fatto tutti li lievi, e poi non sarebbe allestita essendo festa, perciò per il venturo ordinario che sarà domenica prossima consegnerò il tutto come mi dinotate ben condizionato, anzi hò parlato col Anselmi e siamo intesi di tutto. Desidero sapere se debbo marcare sopra la cassetta il solo nome del Co(nte) Bortolo Giuliari, oppure "con entro il valore che..."; attenderò dunque un schiarimento. Ho piacere che abbiate approvata la mia condota rapporto alle valute, assicurandovi che tentati ho tutti li mezzi per il maggior vantaggio, ma questo è stato l'unico. Unito alla robba ritroverai il conto delli pegni e della regalia, non che del valore delle sovrane che hà ricevute il monte, il tutto firmato dall'Massaro (*sic*).

Riceverai questa sera le spongadine, ed il nero tosto mi arriverà da Bassano sarà a te spedito ciò sarà entro la settimana ventura (così spero). Avevo divisato le due venture feste 24/25 Cor(ren)^{te} di prendere un sediola, e venire il tutto a portarlo al S.^r Conte, ma adesso che così è fissato, mi si leva il piacere di darli cento bacci. Allestirò la cassetta dei rami, e anco questa sarà se non il pros(si)^{mo} ordinario, il susseguente spedita. Sei pregato di dire al Barbieri che martedì sera col coriere spedirò dei disegni che sia solecito acciò non accada quello ch'è accaduto sino oggi. Salutami il S. Conte e tutta la Nob. Famiglia, non che la sua Teresina, a nome di tutti addio.

Vic.^{za} 17 marzo 1805

Tuo amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 95:

Caris.^{mo} Amico

Domenica sera vi hò spedito in cesto n. 60 fugazzotte, e vi hò fatto sapere aver riscossi dal Monte parte de pegni, e parte li hò scossi Lunedì, sicchè tutto è in mio potere. Voi mi avete detto di consegnarli al Anselmi, e per appunto il tutto è preparato, ma io non consegno nulla se voi non mi dinotate se mi devo far fare la ricevuta dei capi, oppure se sopra la lettera devo marcare il valore, in somma voi dovete dinotarmi il modo chiaro, poichè sin che sono in mie mani sono da mè garantiti, consegnati come mi dinnoterete io son fuori del mio dovere. Attendo solecito, e chiaro riscontro. Salutatemi tutti addio. Spedirò domenica al Barbieri dei disegni.

Vicenza 22 marzo 1805

Tuo amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 96:

Caris.^{mo} Amico

Vi avviso aver consegnato all'Anselmi (*sic*) la nota cassetta, in essa ritroverete tutti li capi descritti nelli tredici viglieti, solo vi avverto come credo averlo scritto al tempo che si hanno fatto li pegni, che li orecchini per la facilità di fare pegni non faccendone di somma grande si pensò di sciogliere li pezzi facendone cinque

ognuno, ma poscia avendo fatto un sol pegno si posero tutti in scatola assieme, perciò ritroverete il tutto unito, che ognuno in un momento li unisce. Spedirò il conto di tutto, e mi accrediterete. La casseta sarà legata all'intorno con corda, e avrà quattro sigilli cera spagna con la mia arma [segue schizzo dell'arma]. Attendo riscontro di riceputa per mia quiete. Addio

Vicenza 25 marzo 1805

Tuo amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 97:

[senza data]

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Consegnai in questa sera all'Anselmi (*sic*) la nota cassetta, nella medema ritroverà li capi tutti descritti nei tredici viglietti, ho procurato di ponnerli nel modo il più ristretto e sicuro. La cassetta sarà legata con una doppia cordina, avrà cinque sigili sopra e quatro nei latti, e marcata al suo nome, son sicuro che il tutto arriverà a dovere e perciò ne attendo pronto riscontro; per mia quiete qui appiedi ritroverà il conto d'ogni cosa, non che il viglietto del massaro, avendo al medemo aggiunto il pegno delli tre sculironi per L. 160; avendoli levati dal Monte il giorno 18 cor(ren)^{te} acciò si vegga la somma intiera. In quanto posso mi comandi che sempre mi troverà disposto in servirlo, prego de miei complimenti con tutta la nobile famiglia, e con tutto il rispetto mi do l'onore di baciarli le mani.

Di Lui Ill.^{mo} Sig. Conte

Suo umiliss.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Totalità delli pegni L. 21535

Totalità di pròL. 1132:3:6

L. 22667:3:6

RicognizioneL. 8

L. 22675:3:6

Sovrane n. 136 : 2/4 a L. 84L. 11466

D.^{te} n. 136 : 2/4 a L. 82.....L 11193

273

L. 22659

esborsati di più L. 16: 3: 6

Doc. 98:

Caris.^{mo} Amico

Il mio viaggio fù felicissimo poiché per strada si siamo ritrovati in n. 88 vicentini quali tutti assieme alle ore 6 pomeridiane abbiamo fato il nostro ingresso in città. Ringrazierete il S.^r Co(n)te e tutta la Nob. Famiglia di tante finezze ricevute, così pure secco voi, e verso la Sig. Teresina ringraziandovi di vivo cuore.

A norma dell'intelligenza vi spedisco la notte di tutti li disegni che tengo appo di me. Voi la esaminerete e mi saprete dire se va bene, oppure quali cambiamenti dovrò farvi. Se il Giusti carrettiere giungge (*sic*) domani a prender la cassa dei rami bene, in difetto la consegnerò all'Anselmi con la carrozza.

Vi prego di esaminare bene le stampe dei Pesci poiché quelle che hò vedute in stamperia sono rovinate e solo buone da lacerarre (*sic*), per Carità apprite bene li occhi acciochè il S.^r Conte non sia tradito dallo stampatore, e in fine quando creda di avere n. 750 copie da esitare, non ne trovi 50 di passabili, e 700 di cattive; spiaceci non potter aver io la incombenza di fargele (*sic*) stampare che vorrei tutte simili alle prove che li hò consegnate, avvertindovi che se mai si pottesse ritrovare qualche mercante che ne prendesse un buon numero conviene dargliele tutte buone, e perfette; da ciò rileverete la necessità di questo mà li Taneschi questa volta si abusano della bontà del S.^r Conte, e Vostra. Trovate qualche persona intelligente che le

esamini, e ritrovandone di cattive si trattiene dalle buone il valore della carta discipata. Di nuovo vi replico che qualunque contratto che farà il S.^r Conte se non saranno tutte buone, verrà protestato al suo esame. Qualche cosa li ho detto al Marangoni perciò bramo pronta la lettera che siamo intesi. Amatemi e sono
Vostro aff.^{mo} amico Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 20 giug.^o 1805

PS: la tavola LXX c'è l'angosigola desidero sapere se la descrizione, lo descrive tavola grande poiché dalle annotazioni che vi è in margine al disegno deve esser tale, altra volta vi hò scritto ciò, ma mi avete risposto che non serve e che lo incida in una tavola picciola; ora è fatto, ma se ciò fosse un fallo decisivo converrà rimediarmi, non stando bene un simile errore.

Doc. 99:

[senza data. In alto a destra è stata aggiunto l'anno "1805"]

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Li accuso la ricevuta delli n. sette viglietti, e stia tranquillo che nulla potrà accadere. Se mai V. S. Ill.^{ma} volesse risparmiare il viaggio, la spesa, e anche l'incomodo mi si appre la favorevole occasione, che venerdì pros.^{mo} alla più lunga sarà li 15 del cor(ren)^{le} viene a Verona il Sig.^r Gio. Batta Marangoni mio compagno il quale si esebì di portarmi tutto quello vorrò esso passa appunto per andare alla fiera di Bolzano, perciò dipenderò da ciò che mi prescriverà. Se al caso pensasse di servirsi di talle mezzo converrà che facciam entrare la somma necessaria col mezzo di cambiale dinotandomi la moneta che costi dovranno pagarmi, per farne il cambio. Inoltre l'avverto che il Monte riscuote le sovranne quando siano a Marco a L. 82, di tanto ottenni dal tesoriere. V. S. Ill.^{ma} si regoli e disponna come crede.
In attenzione de pronti suoi riscontri per mia regola passo a baciarle le mani.

Di lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Suo umil.^o divot.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 100:

A Monsieur M.^r Le Comte Barthelemi Giuliani à Paris

Pregiati.^{mo} Sig.^r Conte

Verona li 27 luglio 1806

Subito ricevuta la pregiat.^{ma} ultima sua mi sono messo a riscontrar l'Opera Itiologica per intero onde rilevare se in essa trovisi nominato M. Lacepede e per quanto esame vi abbiano fatto la Sig.^a Contessa che si prese la pazienza di scorrerne buona parte, ed io, non vi abbiamo ritrovato inserito detto nome. Anche il Sig.^r Maestro si mise alla prova per ripassarne alcuni fogli, ma non vi ha potuto resistere attesa la mente sua sempre rivolta alle fontane del Palaxin che si cavano ora con buon profitto abbenché vi manchi molto ad arrivare al livello del fondo Bra.

Giacché potressimo forse essere ancora a tempo, scrivo questa stessa sera a Mons.^r Volta perché veda di inserire nell'ultimo capo della 2^{da} parte, giacché nelli antecedenti campi non si puo per essere stampati, il nome di questo celebre naturalista Lacepede, facendone tutti gli encomj possibili, molto piu se dipende in gran parte da lui l'esito di questa sfortunata edizione. La stampa va a ridursi al suo fine poiché siamo arrivati fino al foglio YYY cioè all'ottantunesimo; di modo che, a miei computi, non resterà stamparsi che soli dieci fogli, li quali quanto alla stampa saranno finiti la metà di 7bre; abbiamo la Sig.^{ra} Co(ntessa) ed io perseguitato di lettere Dallacqua, si è potuto da lui ottenere che al dopo pranzo lavori dietro le tavole, giacché la mattina a deve occupare ad ultimar il gran pesce per S. M. Imp.^{le}.

Ella però faccia ogni sforzo onde vedere di esitare l'opera suddetta, tenti ogni strada per riuscirvi, parli, impegni, non lasci intentato alcun mezzo, anche se occorre, si presenti a S. M. per questo solo oggetto, ma veda che l'opera abbia il fine desiderato; non vi ha altra risorsa se questa manca, molto più perché delle poche copie distribuite a tutti gli associati, molti non pagano vari non le vogliono aducendo di non esserne piu obligati attesa la remora di tanti anni, molti son morti // varj absenti, insomma poco si può contare anche sulla fiducia di ritrovar qualch'altro associato che in fine si ridurrebbe a piccolo numero.

Avrei scritto molto prima d'ora se il desiderio di averla fra noi non mi avesse troppo lusingato del pronto suo ritorno; ora adempio a tutto cio che brama il mio cuore, cioè di confermarle in queste poche righe la mia

devota servitù, e quella di mia moglie, non mai disgiunta da quei sentimenti di cordialità e di dovere che mi tengono per tutti li rapporti attaccato a lei ed a tutto ciò che la riguarda.

Sono e sarò sempre come a tutta prova mi scrivo

D.^{mo} Obb.^{mo} Oss.^{mo} Servit.^e

Francesco G. Paganini

P.S.: è pregato di salutarmi Beppo e di ringraziarlo del pensiero presosi di spedir lettera a mia cognata a Nantes la quale improvvisamente si è veduta qui fra noi ed ora si trova a Conegliano ove suo marito è Comandante.

Doc. 101:

Ill.^{mo} Sig.^r Conte Patron

Non posso negare che troppo mi sia abbusato di Sua bontà, e che troppo in lungo abbia protratta l'incisione delli suoi rami, ma le pas.^{te} per me fattali vicende, e l'ultima poi fattalis.^{ma} della coscrizione di due figli uno sortito al. n. 11 l'altro al n. 76 fù per me il colmo di tutte le sciagure, poichè perdei con ciò ogni cosa, e fino che non fui riescito a farlo liberare la mia casa era un verro ritratto della desolazione, ora ne hò il 2d^o che non è intieram.^{te} liberato, ma che aspetto il riscontro di giorno in giorno da Milano per la sua liberazione che mi lusingo favorevole, eccole in breve esposto il mottivo, unito però all'altro della incisione del Pesce che deve esser dedicato a Napoleone.

Ora però son addietro alli suoi rami e per la metà circa di Gennajo ne farò la spedizione di n. 4 grandi e n. 8 piccoli, cosichè non resterà a mio credere che 2 di grandi e 2 ho tre di piccioli per compiere intieramente l'Opera, mi lusingo della continuazione del suo patrocínio, e che talle ritardo non scemerà in V. S. Ill.^{ma} l'amore che nutriva per mè. Mi consolo del felice suo ritorno e dell'ottimo statto di sua salute che prego Iddio lungamente conservi unito alla Nob. Sig.^{ra} Contessa, non che delli amabili suoi figli, a quali e pregato di fare li miei complim.^{ti} altro non posso dirle che vivamente raccomandarmi alla sua protezione, assicurandola di tutta la premura per servirla, nel mentre che con tutto il rispetto mi do l'onore di baciarle l'amorose sue mani.

Di Lei Ill.^{mo} Sig.^r Conte

Suo umil.^o Divotiss.^o servitore Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza, 21 dicembre 1806

Doc. 102:

Caris.^{mo} Amico

Era inutile che voi adebbitate l'Abb.^{te} Vivorio delli quaderni speditomi ultimamente, mentre voi sapete come più volte vi scrissi ch'io li avevo scossi, e che perciò avrei cercato di farveli entrare, ma le disgrazie, e la coscrizione de figli, mi mise alla impossibilità di ciò eseguire¹³; dunque a scanso di rimproveri dall'Abb.^{te} conviene che li scriviate acciò sia regolato il conto, mentre questa mattina mi parlò, e mi dice che li quaderni li ha avutti dalle mie mani, che l'ordine era di pagare a mè, e perciò non intende come voi ora lo addebitate di tutta la somma. Se avette da comunicarla al S.^r Conte ditelli pure quan vi scrivo, e son sicuro che pacienterà, non potendo per ora contarli nulla.

Perciò avviserete l'abbate, con maniera perchè non abbia a farmi disonore, e de schiamazzi e lo addebiterete del solo importo di questa spedizione, che trattenirà la somma a vostra disposizione, Domenica spedirò dei Rami, e così la Domenica susseguente. Inoltre spedirò le calze seta ordinate dal Sig.^r Conte al figlio Cristoforo. Vi ringrazio delle informazioni per l'esattor demaniale, quando avrò spediti questi cinque Rami, tre piccioli e due grandi, li disegni che mi restano sono un rame picciolo, e due grandi, e così sarà terminata ogni cosa, allora verrò a Verona faremo li conti, e sarà quel che sarà. Intanto siete pregato di dire al S.^r Conte che attendo qualche suo cenno sopra l'affare del matrimonio per potter anch'io darli un picciolo attestato della mia servitù come personalmente lo pregai, altro non mi resta che attendere un qualche riscontro per mia quiete e riverendovi unito a tutti di Vostra Casa passo a segnarmi

¹³ La rettifica dell'addebito del Paganini ai danni del Vivorio reca la data 7 luglio 1807 e si trova anch'essa in BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 64.3.

Vicenza, 23 giugno 1807

Vostro amico Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 103:

Caris.^{mo} Amico

Privo de vostri amatis.^{mi} carrateri (*sic*) serve la presente per dinotarvi avere inteso le premure del Sig.^r Conte per il solecito compimento dell'Opera, il che non mancherò di tutta la premura acciò sia contento, essendo del parri mio vantaggio che presto finisca. Converrà che M.S. Volta vi mandi li disegni che mancano per compiere la 3^a parte, e così quelli che sono chiamati "mostruosità" che al mio ritorno da Verona li riporterà per inciderli.

Sicome altri che voi non hò per pottere appoggiare un affare che molto mi pre (*sic*) così mi prevalgo delle tue cortesi esibizioni ben sicuro che otterrò il piacere. In Parma, appresso li fratelli Favre, si trova vendibile un libro della generazione dei vermi, come vedrette dall'occluso viglieto, esso mi preme all'estremo e però ricoro a voi acciò me ne facciate l'acquisto al più presto dinotandomi l'importo per farvi rimborsare, scusami se ti do talle secatura, ma la premura che tengo mi fa essere importuno; hò finito.

Ho riceputto una tua corta carta lettera con un viglieto di Monte, questo oggi è statto rimesso ma sicome non subito danno il viglieto autentico, ma solo il scontrino così al ordinario d'oggi otto te lo spedirò. Tu mi hai posto in dimenticanza, e non sai che ti amo di vero cuore, tu mi dirai che mami (*sic*) del parri, ma la scarsezza di tue lettere non lo prova; tuttavia attribuir voglio talle trascuratezza a premurosi affari, cessati che siano questi se non vegho lettere mai più ti scrivo, ma verrò a Verona e faremo ristretti conti. Salutami tutti, continua ad'amarmi e amami che lo merito poiché ti giuro che sei

il mio più grande amico vero che abbia

Vicenza 6 ottobre 1808

Giuseppe Dall'Acqua

Doc. 104:

[comunicazione da Paganini a Giuliari]

Dare Dall'Acqua	_____	L. 18784. 17. 6
Avere	_____	17943.1.6
Resta Dare	_____	841.16

Chiede esso che non gli si metta in conto la carta usata per le prove che importa _____ L. 127.4

Che il zecchino gli sia pagato a L. 25 non a 22.

Sono zec. 792 non compresi li 36 pagati a Zancon _____ L. 792

Chiede pure regalo a fine d'Opera

L. 919.4
841. 16

77.8

Il credito andrebbe, concordando cio, a convertirsi in debito di L. 77.8. si potrebbe fare il sacrificio di rilasciargli a regalo, a compenso valute, e carta l'intero debito in monte, giacché ad averne ci vorrebbe molta fatica e spesa, essendo d'altronde giusto che egli abbia un compenso sul zecchino perché il più delle volte pagato a valuta abusiva, quindi sarei di parere, subordinatamente, ch'ella le scrivesse la seguente lettera:

Vicenza Sig.^r Giuseppe Dall'Acqua

Verona, li 4 settembre 1809

Il dì 15 dello spirato agosto ricevetti col mezzo della Posta la tavola in rame che forma il compimento dell'opera Ittiologica per cui ho dato credito alla vostra partita del suo valore come altresì vi ho accreditato delle L. 197 da voi pagate per mio conto al Zancon. Fatto l'epilogo del dare ed avere voi rimanete debitore di L. 1150.6 come risulta dall'annesso conto, ma siccome voglio aderire se non in netto almen in parte alle brame manifestate nelle vostre lettere, così qualunque siasi la somma che mi dovete o maggiore o minore della accennatavi, ve ne faccio un dono, e con ciò avrete un compenso e per la carta delle prove notata a

vostro debito, e per qualche somma che vi ho pagata con valuta plateale, e pel regalo che chiedete in fin d'opera; di modo che resta saldata ogni nostra partita sino al dì d'oggi.

Io spero che possiate esser contento di questa mia disposizione, molto più perché da questa comprendete aver io messi in dimenticanza tutti li dispiaceri che mi ha cagionato la vostra tardanza nell'eseguire l'incisione; ma ciò resti sotto perpetuo silenzio, ed abbiatevi per

V.tro aff.

Doc. 105:

C(arissimo) A(mico)

Accuso la vostra lettera con il conto saldato alla quale non risposi perché avevo la lusinga di venire di giorno in giorno a Verona, e di fatti si verificò la mia venuta per me molto dispiacevole poiché a mezza strada mi sopraggiunge una diabolica febre che arrivato alle due Torri dovetti mettermi a letto e vi rimasi sino al momento di ripartire; ecco li miei divertimenti, ed ecco le mie visite, ora stò meglio ma non posso dire affatto ristabilito.

Ho ricevuto il conto nel quale comparisce che il Sig.^r Cavaliere mi doni Lire mille cento cinquanta venete dico 1150 mentre in realtà quando mi si voglia pagare li zecchini in ragione di L. 23 l'uno come lo accorda la V.^a lettera, e detrarmi dal conto le due partite di carta di L. 120 resta il mio debito sole L. 170 e però questo è il regalo che ricevo, ed io sono contentiss.^{mo} né nulla di più domando, solo la continuazione del vostro amore. Quello però che esigo ed è di giustizia che mi venghi data, è la copia intera dell'Opera Itiologica la quale mi fù promessa dalla P(ri)^{ma} Società, indi dal Sig.^r Cavaliere e poi memorata a voi tante volte, sicché vi prego col mezzo della Posta farmela tennere, ma che sia perfeta per conservare una memoria di sì lunga operazione anche se poi se ne potesse avere due copie, vi sarei obbligatiss.^{mo}.

Spiacemi che il Sig.^r Cavaliere sia l'altro giorno passato da Vicenza senza neppure farsi vedere, ciò prova che non ha più quella premura per me che nudriva per il passato, ciò spiacemi, mà quando penso che il mio fallo non è che di ritardo di tempo, mi tranquillizzo, poiché veggo altri incisori che hanno fatto delle birbanterie solenni, quelli sono considerati e amati. Scusatemi se sopra talle affare mi dilungo poiché dolmi molto avere demeritato la stima e premura del S.^r Cavaliere, e tanto mi ha doluto, che non ebbi il coraggio, benché in Verona ed amalato di farvi avertito, ciò prova vieppiù il mio dolore. Un saluto alla cara vostra famiglia da parte della mia. Dove valgo, ricordatevi del Dall'Acqua e in attenzione dell'Opera passo a darvi un caro addio.

V. amico Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 26 settembre 1809

Doc. 106:

C(arissimo) A(mico)

Vedendomi privo di riscontro all'ultima mia, temo che ve ne abbiate avuto a male per il riflesso fattovi sopra il dono delle L. 1150, non crediate ciò poiché non lo feci che per sola riflessione, anzi novam.^{te} vi ringrazio di quanto pacientem.^{te} avete operato per mi e ve ne sarò memore sino avrò vita. Sarei a pregarvi se però lo credete che sia giusto di mandarmi la copia dell'Opera Itiologica, e così se fosse possibile invece due copie, ma però senza alcun dovere. Ciò pregovi con [sole]citudine, così vi prego se avete qualche lavoro di non dimenticarvi di chi vi ama e stima, poiché so che il S.^r Cavaliere fa incidere d'altri qualche cosa però alla vostra sperimentata premura mi raccomando. Salutatemi da parte di mia casa la S. Teresina, e così se lo credete fatte li miei complim.^{ti} al S.^r Cavalier e Dama, non che alli sposini, e S.^r Abbate ed assicuratevi ch'io sono e sarò eternamente quale mi professo d'esser

Vostro aff.^{mo} amico sincero Giuseppe Dall'Acqua

Vicenza 8 ottobre 1809

Doc. 107:

Stimatis.^{mo} Amico

Non dovrei azardare neppur questa mia per la tema che ottenga il medesimo effetto come due altre scritevi cioè di vedermi privo di riscontro, tuttavia sapendo quanto mi amate son sicuro che questa volta otterrò

qualche notizia. Prima di tutto stò bene e spero lo sarà di voi pure, e della Sig.^a Teresina. Tosto arrivato in Milano ritrovai da lavorare molto e ne hò assai che per supplire mi conviene far lavorare altri incisori. Il Sig.^r Ispettore delle miniere ed'un altro (*sic*) bramerebbero fare acquisto della Opera de Pesci; si sono raccomandati a mè per vedere di averla ad un onesto prezzo, voi mi scriverete il ristretto assicurandomi che non andrette troppo per sottile, accordato il quale spedirete le copie a chi crederete, e si andrà a levarle mediante l'esborso (*sic*) del convenuto. Siete pregato di fare li miei complimenti con il Sig.^r Cavaliere e tutta la famiglia, e dirli che la sua lettera per l'Albertoli fù consegnata ma si ritrovava fuori di città ove vi restò più di due mesi; venuto Lui, fui commissionato portarmi a Pavia per qualche tempo, però al mio ritorno non ebbi più coraggio d'andarvi temendo d'essere tacciato di trascuratezza, perciò se mi vollesse onorare di altra sua sarebbe per mè il medesimo dei Doni onde poter fare conoscenza d'un soggetto tanto stimato e per me vantaggioso, voglio sperare che mediante le vostre persuasioni sarà per farmi talle grazia. Amatemi, comandatemi e credetemi quale con tutto il rispetto mi do l'onore d'essere

Vostro aff.^{mo} amico Giuseppe Dall'Acqua

Milano 17 aprile 1811

La Direzione la farete a mio nome col aggiungervi "del fù Cristoforo incisore"

Doc. 108:

Ornatis.mo Sig. Conte

Milano 10 feb. 1827

Scuserà la libertà che mi prendo importunandolo con la presente, ma conoscendo per prova quanto il suo bel cuore sia grande oso sperare che mi perdonerà, e che vorrà accordarmi la sua protezione nell'impresa che sto per pubblicare di due Teatri inediti del Palladio¹⁴, come dall'occluso manifesto rileverà. Se onorato sarò del rispettabile suo Nome nel numero dei socj, sarà per me il massimo compenso che sperare osassi, e così procurare di proteggermi e compatirmi di tanto incomodo. È pregato di fare li miei complimenti verso la mia rispettabile Padrona Contessa Isotta, non che vero il Sig.^r Conte Girolamo suo diletis.^{mo} figlio impegnandoli entrambi ad incoraggiarmi colla continuazione della sua protezione, e fratanto passo col più profondo rispetto ad essere

Suo omil.^o divotiss.^{mo} servitore Giuseppe Dall'Acqua
incisore contrada del Durino n. 426

¹⁴ Come informa Francesca Lodi nel profilo dedicato a Giuseppe Dall'Acqua all'interno del *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 31, pp. 789-790), nel 1826 l'incisore – di stanza a Milano – aveva proposto di creare un'associazione con l'obiettivo di pubblicare presso il Sonzogno le stampe dei disegni di due teatri effimeri realizzati dal Palladio per la rappresentazione della commedia *Amor costante* del Piccolomini e della tragedia *Sofonisba* del Trissino. I disegni, autografi ed inediti, erano stati ritrovati nell'archivio dell'Accademia Olimpica; a causa delle difficoltà finanziarie dello stampatore (in procinto di fallire) non vennero mai pubblicati e, ad oggi, non se ne ha traccia. Cfr. anche A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li 19 agosto 1845. Colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, 1845, pp. 43-45.

Indice delle illustrazioni

Fig. 1: A. Zenoni, G. Scolari, *Tavola calcografica con l'apparato della cerimonia d'incoronazione della Vergine presso la chiesa di San Niccolò*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714

Fig. 2: A. Dalla Via, *Tavola calcografica con Maria "Foederis Arca"*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714

Fig. 3: G. Scolari, *Tavola calcografica con il Trionfo di Maria*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714

Fig. 4: M. Heylbrouck, G. A. Urbani, *Antiporta con stemma dell'Ordine Supremo del Cristo*. In *Rito per armare*, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 4 bis: A. Scolari?, *Vignetta frontespiziale con i Santi Fermo e Rustico*. In *Rito per armare*, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 5: J. Werner, M. Küsel, *Antiporta allegorica*. In *Musae lapidariae*, Verona, A. De Rossi, 1672

Fig. 6: A. Pasio, *Antiporta allegorica con personificazioni di Vetustas, Natura ed Ars*. In *Note overo memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo*, Verona, A. De Rossi, 1672

Fig. 7: P. Michieli, *Frontespizio calcografico*. In *Panegirico della cicala di Anacreonte overo il ritratto del savio stoico*, Verona, G. B. Merlo, 1673

Fig. 8: "Martino" (M. Cignaroli?), *Antiporta allegorica*. In *Discorsi accademici del Marchese Giovanni Pindemonte*, Verona, G. B. Merlo, 1674

Fig. 8/a. anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *La fortezza al Cimento*, Venezia, F. Nicolini, 1699

Fig. 8/b. anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Innocenza giustificata*, Venezia, F. Nicolini, 1699

Fig. 8/c. anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Duello d'Amore*, Venezia, F. Nicolini, 1700

Fig. 9: anonimo incisore (P. Michieli?), *Antiporta allegorica con personificazione della Felicità*. In *Felicità de primi imperi del mondo*, Verona, A. Rossi, [1675]

Fig. 10: I. Piccini, *Antiporta allegorica con Sant'Antonio paladino della cristianità*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 11: I. Piccini, *Tavola con ritratto di Antonio Lavagno*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 12: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto V)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 13: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto VII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 14: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XI)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 15: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XIII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 16: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XIV)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 17: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XVI)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 18: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XX)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 19: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XXIII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 20: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XXIV)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 21: G. Ruffoni, *Frontespizio calcografico*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654

Fig. 22: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con la nascita del Santo*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654

Fig. 23: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con l'ingresso nell'Ordine*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654

Fig. 24: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con il miracolo del marito geloso (da Tiziano)*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654

Fig. 25: (C. Zambelini), *Antiporta con Enrico IV al cospetto di Matilde di Canossa*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 26: C. Zambelini, *Tavola calcografica con il trionfo di Azzino*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 27: (C. Zambelini), *Tavola calcografica con il ritratto di Matilde di Canossa*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 27/a: anonimo incisore, *Tavola calcografica con il ritratto di Bonifacio d'Este e Matilde di Canossa*. In *Libro delle Historie Ferraresi*, Ferrara, G. Gironi, 1646

Fig. 28: C. Zambelini, *Tavola calcografica*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 28/a: miniatore del XII secolo, *Donizone offre a Matilde il codice con la Vita Mathildis*. In *Vita Mathildis*, facsimile del ms. Vat. Lat. 4922

Fig. 29: (C. Zambelini), *Tavola calcografica con cenotafio di Spinetta Malaspina*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G. B. Merlo, 1678

Fig. 29/a: Antonio da Firenze e Pietro di Niccolò Lamberti (attribuito a), *Monumento funebre dedicato a Spinetta Malaspina*, London, Victoria & Albert Museum

Fig. 30: I. Piccini, *Antiporta allegorica con la Retorica al cospetto di Mercurio*. In *Orationi criminali e panegiriche del marchese Gio. Pindemonte* Verona, A. Rossi, 1679

Fig. 31: G. Ruffoni, *Antiporta allegorica*. In *Il vestire all'altare*, Verona, D. Rossi, 1685

Fig. 32: P. Ronchi, A. Dalla Via, *Antiporta con i Santi Carlo Borromeo e Gaetano Thiene*. In *Compendiosa istruzione*, Verona, F. Rossi, 1695

Fig. 33: R. Dalla Via, *Antiporta con emblema delle monache del Redentore*. In *Descrittione della solenne clausura*, Verona, fratelli Merlo, 1689

Fig. 34: anonimo incisore (R. Dalla Via?), *Antiporta con stemmi Malaspina e Gonzaga*. In *Glorioso Tributo delle Muse*, Verona, G.B Merlo, s.d. (ante 1687)

Fig. 35: anonimo incisore (R. Dalla Via?), *Antiporta con stemma Gherardini*. In *L'antica nobiltà della casa Gherardina*, Verona, G.B Merlo, s.d. (ante 1687)

Fig. 36: (A Marchesini), A. Taddei, *Antiporta allegorica con la Madonna dei sette dolori*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697

Fig. 36/a: A. Marchesini (attribuito a), *L'ira di Nettuno*, collezione privata (part.)

Fig. 37: S. Prunati, A. Taddei, *Tavola calcografica con la presentazione al tempio*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697

Fig. 37/a: S. Prunati, *Presentazione al Tempio*, Verona, Palazzo della Ragione, cappella dei Notai (part.)

Fig. 37/b: S. Prunati, *Mosè salvato dalle acque*, Lovere, Accademia Tadini (part.)

Fig. 37/c: S. Prunati, *Le anime del Purgatorio*, Racconigi (CN), Chiesa di S. Maria (part.)

Fig. 37/d: S. Prunati, *Santa Margherita da Cortona*, Verona, Museo di Castelvecchio

Fig. 38: S. Prunati, A. Taddei, *Tavola calcografica con la fuga in Egitto*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697

Fig. 39: S. Brentana, A. Taddei, *Tavola calcografica con Cristo tra i Dottori*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697

Fig. 39/a: S. Brentana, *Diogene*, Padova, Museo Civico

Fig. 39/b: S. Brentana, *Giacobbe inorridito davanti alla veste di Giuseppe*, ubicazione ignota

- Fig. 39/c: S. Brentana, *Giobbe deriso*, Verona, chiesa di S. Nicolò
- Fig. 39/d: S. Brentana, *Archimede*, Padova, collezione Giustiniani
- Fig. 40: S. Brentana, A. Taddei, *Tavola calcografica con la salita al calvario*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697
- Fig. 40/a: G. B. Marcola, *Studio per la salita al calvario* (da Brentana), Verona, Biblioteca Civica
- Fig. 41: L. Dorigny, A. Taddei, *Tavola calcografica con lo svenimento di Maria sotto la croce*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697
- Fig. 42: L. Dorigny, A. Taddei, *Tavola calcografica con il Cristo deposto*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697
- Fig. 42/a: L. Dorigny, *Cristo deposto dalla croce*, miniatura inserita nella *Pace* di papa Gregorio XIV, Venezia, Tesoro di San Marco
- Fig. 43: A. Marchesini, A. Taddei, *Tavola calcografica con la deposizione*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697
- Fig. 44: A. Taddei, *Vera effigie della miracolosa Vergine di Monte di Vicenza*, Bassano del Grappa, Stamperia Remondini, s. d. (ante-1708)
- Fig. 45: Isabella Piccini, *Tavola calcografica con ritratto di Paolo Burali d'Arezzo*. In *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo*, Verona, G. Berno, 1698
- Fig. 45/a: anonimo pittore, *Ritratto di Paolo Burali d'Arezzo*, ubicazione sconosciuta
- Fig. 46: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *La Madre Consolata*, Verona, G. Berno, 1704
- Fig. 47: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Francesco Loredan*. In *Universae Philosophiae Disputationes*, Verona, G. Berno, 1706
- Fig. 48: Anonimo incisore, *Antiporta con stemma Loredan*. In *Universae Philosophiae Disputationes*, Verona, G. Berno, 1706
- Fig. 49: incisore D.T., *Battesimo di Gesù*, stampa xilografica, Verona, A. Scolari
- Fig. 50: anonimo incisore (da J. Ligozzi), *Ecce homo*, stampa xilografica proveniente dalla copertina del Codice capitolare LXXVIII, Verona, A. Scolari
- Fig. 50/a: R. Sadeler (da J. Ligozzi), *Ecce homo*, stampa calcografica
- Fig. 51: (A. Scolari?), stampa calcografica con *San Vincenzo Ferrer che cura gli appestati*, Verona, A. Scolari, sec. XVIII
- Fig. 52: (A. Scolari?), stampa calcografica con la *Beata Concezione*, Verona, A. Scolari, sec. XVIII
- Fig. 53: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Della lingua toscana*, Verona, P. A. Berno, 1720
- Fig. 54: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Osservazioni della lingua italiana*, Verona, P. A. Berno, 1722
- Fig. 55: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Nuove regolazioni [...] del Santo Monte di Pietà*, Verona, G. B. Saracco, 1752
- Fig. 56: anonimo incisore, *Antiporta calcografica*. In *Istoria della Gloriosa Image della Madonna di Lonigo*, Verona, G. B. Saracco, 1754
- Fig. 57: G. Bellini, *Vignetta frontespiziale*. In *La filosofia morale*, Verona, A. Targa, 1735
- Fig. 58: G. Filosi, *Vignetta frontespiziale*. In *La filosofia morale*, Verona, A. Targa [ma J. Vallarsi e D. Ramanzini], 1737
- Fig. 59: P. A. Rotari, anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Francesco Bianchini*. In *Vita di monsignor Francesco Bianchini*, Verona, A. Targa, 1735
- Fig. 60: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738
- Fig. 61: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con allegoria della Fede*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738
- Fig. 62: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738

- Fig. 63: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738
- Fig. 64: attestato delle merci Tumermanni in data 2 ottobre 1740. ASVr, *Ufficio Sanità*, b. XLII, *Attestati per merci spedite da Verona e suo territorio, con i contrassegni delle ditte*
- Fig. 65: lettera di Giannalberto Tumermanni ai Riformatori dello Studio di Padova contro Gian Francesco Muselli, 20 novembre 1738. ASVe *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 367
- Fig. 66: lettera di Giannalberto Tumermanni ai Riformatori dello Studio di Padova contro Bonomo Bettanin, 21 luglio 1738. ASVe *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 367
- Fig. 67: L. Crespi, G. Filosi, *Antiporta con ritratto di Carlo di Borbone*. In *Erodoto Alicarnasseo*, Verona, D. Ramanzini, 1733
- Fig. 67/a: G. M. Delle Piane (detto il Molinareto), *Ritratto di Don Carlo di Borbone, duca di Parma e Piacenza*, Madrid, Palazzo Reale
- Fig. 67/b: L. Crespi, *Ritratto di gentiluomo*, Bologna, collezione privata
- Fig. 68: incisore MO, *Antiporta con ritratto di San Lorenzo*. In *Capitoli del monte della morte*, Verona, Tipografia Seminario – A. Carattoni, 1739
- Fig. 69: G. B. Cignaroli, G. Filosi, *Antiporta con ritratto del vescovo Giberti*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 69/a: G. B. Cignaroli, *Studio preparatorio per il ritratto del vescovo Giberti*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- Fig. 70: anonimo incisore (G. Filosi?), *Iniziale calcografica*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 71: anonimo incisore (G. Filosi?), *Iniziale calcografica*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 72: G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 73: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Dittico quiriniano*, Verona, A. Andreoni, 1754
- Fig. 74: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Giuseppe Ignazio Filippo d'Assia-Darmstadt*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754
- Fig. 75: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754
- Fig. 76: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con stemma d'Assia-Darmstadt*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754
- Fig. 77: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754
- Fig. 77 bis: anonimo incisore (D. Cunego?), *Antiporta*. In *Il lunista confuso*, Verona, A. Andreoni, 1757
- Fig. 78: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Istoria diplomatica*, Mantova [ma Verona], G. A. Tumermanni, 1727
- Fig. 78/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'allegoria di Verona*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 79: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Poesie d'Alessandro Guidi*, Verona, G. A. Tumermanni, 1726
- Fig. 80: P. A. Rotari, C. Orsolini, *Tavola calcografica con ritratto di Vittorio Amedeo*. In *Istoria diplomatica*, Mantova [ma Verona], G. A. Tumermanni, 1727
- Fig. 81: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (statua antica e clipeo di Medusa)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]
- Fig. 82: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Giove Ammone)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]
- Fig. 83: G. B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica (busto di satiresa)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]
- Fig. 84: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (busto di Serapide)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

- Fig. 85: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Augusto)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 86: G. B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica (Livia)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 87: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Tiberio)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 88: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Traiano)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 89: G. B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica (Adriano)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 90: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Lucio Vero)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 91: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Commodo)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 92: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Settimio Severo)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 93: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Caracalla)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 94: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Antinoo)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32
- Fig. 95: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Pan)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 96: G. B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Bacco)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 97: S. Avesani, (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con planimetria di Verona*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 98: S. Avesani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 99: S. Avesani, F. Zucchi, *Tavola calcografica con prospetti di palazzi veronesi*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in folio*]
- Fig. 100: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Verona Illustrata*, Verona, P. A. Berno – J. Vallarsi, 1731-32
- Fig. 100/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria di Verona*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 101: incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Vignetta frontespiziale*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1731-32 [ed. *in ottavo*]
- Fig. 101/a: G. Passari, J. Frey, *Vignetta calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis Ordinis*, Roma, R. Bernabò, 1710
- Fig. 102: incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Vignetta frontespiziale*, In *Anno Benedettino*, 6 voll., Venezia, F. Storti, 1727
- Fig. 103: G. Ghedini, incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica*. In *Componimenti poetici*, Venezia, G. Zerletti, 1761
- Fig. 104: A.P. Novelli, incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica*, In *Componimenti poetici*, Venezia, G. Zerletti, 1761
- Fig. 105: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Schulenburg*. In *Galliae antiquitates*, Verona, J. Vallarsi, 1734
- Fig. 106: A. Balestra, *Antiporta allegorica con personificazione dell'Architettura e ritratto di Sanmicheli*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735
- Fig. 106/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria dell'Architettura*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 106/b: anonimo incisore, *Tavola xilografica con ritratto del Sanmicheli (part.)*, In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568

Fig. 107: A. Balestra, *Vignetta frontespiziale con Genio della geometria*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 107/a: A. Balestra, *La Vergine appare a S. Francesco di Sales*, Brescia, S. Maria della Pace (part.)

Fig. 108: A. Balestra, *Vignetta calcografica con ritratto di Leon Battista Alberti*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 108/a: anonimo incisore, *Tavola xilografica con ritratto dell'Alberti* (part.), In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568

Fig. 109: A. Balestra, *Vignetta calcografica con ritratto di Giacomo Barozzi*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 109/a: anonimo incisore, *Frontespizio calcografico con ritratto del Barozzi* (part.). In *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, G. B. Rossi, 1618

Fig. 110: anonimo incisore (A. Balestra?), *Vignetta calcografica*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 110/a: G. B. Maganza (attribuito a), *Ritratto di Andrea Palladio*, Vicenza, villa Valmarana ai Nani

Fig. 110/b: G. B. Mariotti, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Andrea Palladio*. In *Del Teatro Olimpico*, Padova, G. B. Conzatti, 1733

Fig. 111: anonimo incisore (A. Balestra?), *Vignetta calcografica con ritratto di Vincenzo Scamozzi*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 111/a: anonimo incisore, *Frontespizio calcografico con ritratto di Scamozzi* (part.). In *L'idea della architettura universale*, Venezia, G. Valentino, 1615

Fig. 112: A. Pompei, *Vignetta calcografica*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 113: A. Pompei, *Vignetta calcografica*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 114: G. Bellini, A. Pompei, *Tavola calcografica con prospetto architettonico*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 115: G. Bellini, A. Pompei, *Tavola calcografica con prospetto architettonico*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 116: G. Bellini, A. Pompei, *Tavola calcografica con prospetto architettonico*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 117: A. Balestra, M. Pitteri, *Vignetta frontespiziale con stemma Borbone*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 117/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per stemma Borbone*, Parma, Biblioteca palatina, Parma, Biblioteca palatina

Fig. 117/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per stemma Borbone*, Parma, Biblioteca palatina, Parma, Biblioteca palatina

Fig. 118: G. B. Cignaroli, A. Pompei, *Iniziale calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 118/a: G. B. Cignaroli, *Studio per scena biblica* Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe

Fig. 118/b: G. B. Cignaroli, *Studio per una testa femminile*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Fig. 118/c: G. B. Cignaroli, *Studi per testa e mani femminili*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Fig. 119: D. Valesi, *Iniziale calcografica con ritratto del Bianchini*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 120: G. Filosi, *Iniziale calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 121: G. Filosi, *Iniziale calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 122: (G. B. Cignaroli?, G. Filosi?), *Vignetta calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 123: B. Gabuggiani, *Tavola calcografica con rilievi di colonna*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 124: G. Rossi, *Tavola calcografica con rilievi di fregio*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

- Fig. 125: V. Franceschini, *Tavola calcografica con statua di Ercole*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738
- Fig. 126: R. Pozzi, *Tavola calcografica con statua di Ercole*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738
- Fig. 127: D. Valesi, *Tavola calcografica con prospetto orientale del palazzo*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738
- Fig. 128: F. Nicoletti da Trapani, G. Scolari, *Tavola calcografica con veduta del Palatino*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738
- Fig. 129: A. Cristofali, G. Urbani, *Vignetta calcografica con veduta del Museo Lapidario*. In *Due dissertazioni*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 130: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Due dissertazioni*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 131: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 132: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 133: (A. Cristofali?), F. Zucchi, *Tavola calcografica con pianta e prospetto del Lapidario*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 134: A. Cristofali, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 135: G. Piccini, *Tavola calcografica con fregio* (part.). In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 136: A. Zucchi, *Tavola calcografica con fregio* (part.). In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 137: D. Valesi, *Antiporta allegorica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 138: D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 138/a: (J. Le Pautre), *Architettura allegorica*. In *Oeuvres d'architecture de Jean Le Pautre*, II, Paris, C. A. Jombert, 1751
- Fig. 138/b: (J. Le Pautre), *Condottiero*. In *Oeuvres d'architecture de Jean Le Pautre*, III, Paris, C. A. Jombert, 1751
- Fig. 139: D. Cunego, *Tavola calcografica con ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 139/a: P. A. Rotari, *Ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister
- Fig. 139/b: P. A. Rotari, *Ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*, Verona, collezione privata
- Fig. 140: P. A. Perotti, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Wettin*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 141: P. A. Perotti, D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 142: (P. A. Perotti?, D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 143: (P. A. Perotti?, D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 144: (P. A. Perotti?, D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 145: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 146: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 147: P. A. Perotti, D. Cunego, *Vignetta allegorica*. In *Numismata Antiqua*, III, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52
- Fig. 148: F. Boscarati, D. Cunego, *Frontespizio calcografico*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 148/a: (F. Boscarati, D. Cunego), *Prova di stampa*. In BCVR, ms. 924 (*Index generalis numismatum*)

- Fig. 149: anonimo incisore (D. Cunego?), *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 150: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 151: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 152: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 153: P. A. Perotti, D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 153/a: (P. A. Perotti), *Studio preparatorio per testa di Tiberio*, Verona, Biblioteca Civica
- Fig. 154: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 155: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 156: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta allegorica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 157: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 158: F. Boscarati, D. Cunego, *Frontespizio calcografico*. In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 159: D. Valesi, *Vignetta calcografica*, In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 160: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 161: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 162: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 163: L. Perini, A. Faldoni, *Antiporta con veduta di Verona*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728
- Fig. 164: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta frontespiziale*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728
- Fig. 165: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Iniziale calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728
- Fig. 166: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Iniziale calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728
- Fig. 167: (L. Perini?), W.D. Gutwein, *Vignetta calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728
- Fig. 168: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *M. Antonii Mureti Opera*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1727
- Fig. 168/a: C. Cort, *Tavola calcografica con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *M. Antonii Mureti Orationes XXIII*, Venezia, A. Manuzio, 1575
- Fig. 168/b: anonimo incisore, *Tavola xilografica*. In *M. Antonii Mureti Orationes XXIII*, Venezia, A. Manuzio, 1575 (var. B)
- Fig. 168/c: P. Galle *Tavola calcografica con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *Imagines doctorum virorum*, Anversa, F. Raphelengius, 1586
- Fig. 169: G. Reni, F. M. Francia, *Tavola calcografica*. In *Theses ex universa Philosophia*, Verona, P. A. Berno, 1723
- Fig. 169/a: G. Reni, *Madonna col Bambino*, Bologna, Chiesa di San Bartolomeo, altare dell'Anima del Purgatorio
- Fig. 170: incisore MP (Marco Pitteri?), *Antiporta calcografica*. In *Theses ex universa philosophia selectae*, Verona, P. A. Berno, 1731
- Fig. 171: F.M. Francia, *Antiporta con ritratto di San Francesco di Sales*. In *Theses philosophicae*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 172: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 172/a: F. Maratti, *Busto del cardinale Enrico Noris*, Roma, Biblioteca Angelica (già chiesa di S. Agostino)
- Fig. 172/b: I. Piccini, *Antiporta con ritratto di Enrico Noris*. In *Historia Pelagiana*, Padova, G. Corona, 1708

- Fig. 173: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 174: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 175: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 176: F. Zucchi, *Antiporta con mappa topografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 176/a: anonimo incisore, *Antiporta con mappa topografica*. In *Annus et epochæ Syromacedonum*, Firenze, Stamperia Ducale, 1689
- Fig. 177: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con stemma Porto*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 178: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 179: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con stemma Emilei*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 180: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1729
- Fig. 181: G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1732
- Fig. 182: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Ottolini*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1732
- Fig. 183: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Antiporta con l'estasi di Sant'Ilario*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 183/a: A. Balestra, *David con la testa di Golia (part.)*, Bergamo, Accademia Carrara
- Fig. 184: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica con stemma Zenobio*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 185: (M. Brida?), M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 185/a: M. Brida?, *Confutazione dell'eresia ariana da parte di Ilario di Poitiers (disegno preparatorio?)*, Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 186: (M. Brida?), anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 187: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 188: M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730
- Fig. 189: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Acta Martyrum*, Verona, G. A. Tumermani, 1731
- Fig. 189/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria della Fede martirizzata*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 189/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria della Fede martirizzata*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 189/c: A. Balestra, *Santa Caterina portata in cielo dagli Angeli*, Fumane (VR), Chiesa di San Zenone
- Fig. 190: (A. Balestra?, F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Acta Martyrum*, Verona, G. A. Tumermani, 1731
- Fig. 191: (G. B. Tiepolo), F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Acta Martyrum*, Verona, G. A. Tumermani, 1731
- Fig. 191/a: G. B. Tiepolo, *Studio preparatorio per il martirio di san Giacomo*, Bassano, Museo civico
- Fig. 191/b: G. B. Tiepolo, *Educazione della Vergine*, Venezia, Chiesa di Santa Maria della Consolazione (part.)
- Fig. 192: (G. B. Tiepolo, F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con allegoria della Sapienza divina*. In *Acta Martyrum*, Verona, G. A. Tumermani, 1731
- Fig. 192/a: G. B. Tiepolo, *Studio per iniziale*, Cambridge, Harvard University Art Museum, Fogg Art Museum (part.)

- Fig.193: incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica*. In *De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris*, Verona, J. Vallarsi, 1731
- Fig.193/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris*, Utrecht, W. Brodelet, 1692
- Fig.194: A. Balestra, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 194/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per il Sant'Anselmo che scaccia l'antipapa*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 194/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per il Sant'Anselmo che scaccia l'antipapa*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 195: A. Balestra, C. Orsolini, *Tavola calcografica con Sant'Anselmo defunto*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 195/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per Sant'Anselmo defunto*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 195/b: anonimo pittore (da A. Balestra), *Sant'Anselmo defunto*, Piubega (MN), chiesa di San Giacomo Maggiore
- Fig. 195/c: (C. Orsolini), *Matrice calcografica con Sant'Anselmo defunto*, Mantova, Archivio Storico della Diocesi
- Fig. 196: incisore *MP* (Marco Pitteri?), *Tavola calcografica con Matilde di Canossa*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 197: anonimo incisore (*MP*), *Vignetta calcografica con ritratto di papa Alessandro II*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P. A. Berno, 1733
- Fig. 198: G. Filosi, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *De Doctrina Temporum*, Verona, P. A. Berno, 1734
- Fig. 198/a: M. Lasne, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Catalogus librorum*, Paris, fratelli Cramoisy, 1651
- Fig. 198/b: Pieter Stevens van Gunst, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Rationarum Temporum*, Anversa, D. Donati, 1703
- Fig. 198/c: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto e frontespizio calcografico*. In *Rationarum Temporum*, Leida, Pieter van der Aa, 1710
- Fig. 198/d: incisore *AF* (Antonio Faldoni), *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Rationarum Temporum editio novissima*, Venezia, L. Baseggio, 1722
- Fig. 199: G. Filosi, *Vignetta frontespiziale*. In *De Doctrina Temporum*, Verona, P. A. Berno, 1734
- Fig. 199/a: J. Goeree, G. van der Gouwen, *Vignetta frontespiziale*. In *De Doctrina Temporum*, Anversa, D. Donati, 1703
- Fig. 200: A. Balestra, C. Orsolini, *Antiporta*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734
- Fig. 200/a: M. Benefial?, *San Girolamo* (da A. Balestra), Genova, Palazzo Rosso, fondo Luxoro
- Fig. 201: A. Balestra, C. Orsolini, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734
- Fig. 201/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'allegoria di Verona*, Parma, Galleria Palatina
- Fig. 201/b: P. Farinati, *Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro*, collezione privata (part.)
- Fig. 202: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica con ritratto di Clemente XII*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, Verona, Vallarsi-Berno, I, 1734
- Fig. 203: C. Orsolini, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734
- Fig. 203/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis*, Roma, R. Bernabò, 1710
- Fig. 204: C. Orsolini, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 205: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734
- Fig. 205/a: G. Cignaroli, *Studio preparatorio per un episodio della vita di San Girolamo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

- Fig. 206: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 206/a: G. Cignaroli, *Studio per la predica di San Girolamo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- Fig. 206/b: G. Cignaroli, *Studio per il Cristo e San Bernardo di Chiaravalle*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- Fig. 206/c: M. Brida, *Sant'Alò che libera un indemoniato*, Verona, Museo di Castelvecchio
- Fig. 207: G. Cignaroli, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 207/a: G. Cignaroli, *Studio per testa d'uomo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- Fig. 208: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 209: (G. Filosi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, V, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736
- Fig. 210: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, VI, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736
- Fig. 211: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738
- Fig. 211/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *Vita di S. Francesco d'Assisi*, Roma, R. Bernabò, 1711
- Fig. 212: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, X, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740
- Fig. 213: (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, X, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740
- Fig. 213/a: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763
- Fig. 214: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IV, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 214/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *Istoria della vita, e miracoli del b. Pietro Gambacorti*, Roma, G.M. Salvioni, 1716
- Fig. 215: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738
- Fig. 215/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis*, Roma, R. Bernabò, 1710
- Fig. 216: G. Filosi, *Tavola calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 217: A. Lenetti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IV, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735
- Fig. 218: P. A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, V, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736
- Fig. 219: P. A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, VI, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736
- Fig. 220: P. A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, VII, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1737 (e X, 1740)
- Fig. 221: P. Gradizi, G. Filosi, *Testata calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, VIII, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740
- Fig. 222: W. D. Gutwein, *Antiporta con San Girolamo nello studio*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738
- Fig. 223: P. Gradizi, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738
- Fig. 224: (P. Gradizi?), G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738

- Fig. 225: A. Balestra, C. Orsolini, *Testata calcografica con stemma Correr*. In *Sancti Pontii Meropii Paulini*, Verona, D. Ramanzini, 1736
- Fig. 226: A. Lenetti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Pontii Meropii Paulini*, Verona, D. Ramanzini, 1736
- Fig. 227: G. Ghedini, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Cesare Bevilacqua*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 228: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 228/a: Cristofano Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Jacopo Sadoletto*, Firenze, Galleria degli Uffizi
- Fig. 228/b: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, Magonza, B. Lipp, J. Rosa, 1607
- Fig. 229: P. A. Perotti, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Passionei*. In *Sancti Zenonis Episcopi veronensis Sermones*, Verona, A. Carattoni, 1739
- Fig. 230: P. A. Rotari, D. Valesi, *Vignetta allegorica con stemma di papa Benedetto XIV Lambertini*. In *Sancti Antonini [...] Summa Theologica*, Verona, A. Carattoni, 1740
- Fig. 231: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Antonini [...] Summa Theologica*, Verona, A. Carattoni, 1740
- Fig. 232: G. B. Rensi, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Istoria delle investiture*, G. A. Tumermani, 1741
- Fig. 232/a: G. B. Rensi, *Ritratto di Domenico Antonio Thun*, Innsbruck, Landhaus
- Fig. 233: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con doppio blasone*. In *Istoria delle investiture*, G. A. Tumermani, 1741
- Fig. 234: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Istoria delle investiture*, G. A. Tumermani, 1741
- Fig. 235: B. Picart, F. Zucchi, *Testata calcografica*. In *Istoria delle investiture*, Verona, G. A. Tumermani, 1741
- Fig. 235/a: B. Picart, M. Pool, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*. In *Figures de la Bible*, L'Aia, Pierre de Hondt, 1728
- Fig. 236: D. Valesi, *Tavola calcografica con ritratto di Angelo Maria Querini*. In *Sulpicii Severi Opera*, I, Verona, A. Carattoni, 1741
- Fig. 236 bis: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Quirini*. In *Sulpicii Severi Opera*, I, Verona, A. Carattoni, 1741
- Fig. 236/a: P. Scalvini, F. Zucchi, *Brescia. Collegio Ecclesiastico, Convento delle Salesiane, Biblioteca, Cattedrale*, stampa calcografica
- Fig. 236/b: anonimo, *Ritratto di Angelo Maria Querini*, Brescia, Biblioteca civica Queriniana.
- Fig. 236/c: P. Nelli (attribuito a), *A. M. Querini come bibliotecario Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana
- Fig. 236/d: anonimo pittore, *A.M. Querini come benefattore dell'Oratorio della Pace*, Brescia, chiesa di S. Maria della Pace, atrio della sacrestia
- Fig. 236/e: ambito di Angelo Paglia, *Ritratto di A.M. Querini che legge una lettera*, Brescia, Biblioteca Queriniana
- Fig. 237: G. Filosi, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Jacobi Usserii [...] Annales*, Verona, P. A. Berno, 1741
- Fig. 237/a: P. Landry, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Jacobi Usserii Armachani Annales*, Paris, L. Billaine, J. Du Puis, 1673
- Fig. 237/b: J. G. Seiller, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Annales Veteris et Novi Testamenti, a prima mundi origine deducti*, Ginevra, G. Tournes, 1722
- Fig. 238: G. B. Piazzetta, F. Zucchi, *Antiporta raffigurante l'istruzione di Adamo*. In *Istoria teologica*, Trento, G. B. Parone, 1742
- Fig. 238/a: G. B. Piazzetta, *Studio preparatorio per l'Istruzione di Adamo*, Roma, collezione privata (già Lugano, collezione Wendland)
- Fig. 238/b: G. B. Piazzetta, *Studio preparatorio di tre angeli*, New York, Pierpont Morgan Library, coll. Kress
- Fig. 238/c: G. B. Piazzetta, *Studio preparatorio di tre angeli*, Torino, Biblioteca Reale

Fig. 238/d: G. B. Piazzetta, *Adorazione dei Pastori*, già Würzburg, Duomo. Distrutta nel 1945

Fig. 239: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con stemma di papa Benedetto XIV Lambertini*. In *De authenticis sacrarum*, Verona, Tipografia del Seminario, 1747

Fig. 240: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Antiporta allegorica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, I, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745

Fig. 240/a: N.N. Coypel, C.N. Cochin, *Antiporta allegorica*. In *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, I, Parigi, vedova Delaulne, 1732

Fig. 241: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745

Fig. 241/a: S. Le Clerc, e P. F. Giffart *Tavola calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, I, Rouen, G. Behourt, 1702

Fig. 241/b: S. Le Clerc, e J. De Favanne *Tavola calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, II, Paris, vedova Delaulne, 1732

Fig. 242: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, II, 1745

Fig. 242/a: J. De Favanne *Vignetta calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, II, Paris, vedova Delaulne, 1732

Fig. 243: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745

Fig. 244: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, III, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745

Fig. 245: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, I, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 246: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, II, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 247: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, II, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 248: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, II, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 249: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, III, Verona, A. Scolari, 1750

Fig. 250: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, III, Verona, A. Scolari, 1750

Fig. 251: A. Cristofali, G. Urbani, *Vignetta calcografica (rosone di San Zeno)*. In *Notizie storiche delle Chiese*, I, Verona, A. Scolari, 1749

Fig. 252: A. Cristofali, G. Urbani, *Tavola calcografica*. In *Cronica della città di Verona*, I, Verona, D. Ramanzini, 1745

Fig. 253: A. Cristofali, G. Urbani, *Tavola calcografica*. In *Cronica della città di Verona*, I, Verona, D. Ramanzini, 1745

Fig. 254: A. Cristofali, G. Urbani, *Tavola calcografica*. In *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata*, II, Verona, D. Ramanzini, 1749

Fig. 255: D. Cunego, *Antiporta allegorica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 256: A. Voltolin, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 257: A. Voltolin, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 258: G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, II, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 259: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 260: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 261: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752

Fig. 262: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Melchior de Polignac*. In *Anti-Lucrezio [...] tomo primo*, Verona, A. Carattoni, 1751

- Fig. 262/a: H. Rigaud, J. Daulle, *Antiporta con ritratto di Melchior de Polignac*. In *Anti-Lucretius*, Parigi, fratelli Guerin, 1747
- Fig. 262/b: R. Pozzi, *Ritratto di Melchior de Polignac*. In *Effigies Nomina et Cognomina [...] S.R.E. Cardinalium*, Roma, Calcografia Camerale, s.d. (anni vari)
- Fig. 262/c: R. Carriera, *Ritratto di Melchior de Polignac*, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- Fig. 263: P. Scalvini, F. Zucchi, *Tavola con ritratto del cardinal Querini*. In *Anti-Lucrezio [...] tomo primo*, Verona, A. Carattoni, 1751
- Fig. 263/a: P. Scalvini, *Ritratto di A. M. Querini come protettore e confratello della Confraternita della morte di S. Brigida*, Brescia, Seminario Vescovile
- Fig. 263/b: O. Hamerani, *Recto di medaglia d'argento (dedicata al Querini) con la personificazione di Beneficenza, Religione e Scienza*, Brescia, Musei Civici
- Fig. 264: A. Gavirati, A. Bolzoni, *Tavola con ritratto di Francesco Maria Ricci*. In *Anti-Lucrezio [...] tomo secondo*, Verona, A. Carattoni, 1751
- Fig. 265: F. Zucchi, *Antiporta con doppio ritratto (Melchior de Polignac e Giovanni Emo)*. In *Anti-Lucrezio [...] tomo primo*, Verona, D. Ramanzini, 1752
- Fig. 266: (D. Cunego), *Vignetta calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 267: D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 268: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 269: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 270: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 271: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di S. Andrea Avellino*. In *Breve esercizio di riflessioni*, Verona, J. Vallarsi, 1727
- Fig. 272: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Facio*. In *Vita di San Facio*, Verona, D. Ramanzini, 1736
- Fig. 273: G. Filosi, *Antiporta con Cristo portacroce*. In *I quattro libri dell'imitazione di Cristo*, Verona, P. A. Berno, 1737
- Fig. 274: anonimo incisore, *Antiporta con immagine di Sant'Anna*. In *Vita di Sant'Anna*, Verona, D. Ramanzini, 1738
- Fig. 275: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di S. Pietro Regalato*. In *Compendio della vita [...] di S. Pietro Regalato*, Verona, D. Ramanzini, 1747
- Fig. 276: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Fedele*. In *Compendio della vita [...] di San Fedele da Sigmaringa*, Verona e Roma, A. Scolari, 1748
- Fig. 277: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Giuseppe*. In *Compendio della vita [...] di San Giuseppe da Leonessa*, Verona e Roma, A. Scolari, 1748
- Fig. 278: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Toscana*. In *Vita di S. Toscana*, Verona, A. Scolari, 1749
- Fig. 279: A. Balestra, C. Orsolini, *Antiporta con ritratto di San Francesco di sales*. In *Divotissimi Esercizj di preparazione*, Verona, D. Ramanzini, 1742
- Fig. 280: A. Balestra, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Santa Francesca Romana*. In *Breve e divoto esercizio*, Verona e Pavia, A. Scolari, 1748
- Fig. 281: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Maria Domicilla*. In *Memorie istoriche [...] di Suor Maria Domicilla*, Verona, D. Ramanzini, 1749
- Fig. 282: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Vita di S. Filippo*, Verona, Tipografia del Seminario, 1751
- Fig. 283: D. Cunego, *Antiporta*. In *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1752]
- Fig. 284: D. Cunego, *Tavola calcografica con ritratto di San Tommaso da Villanova*. In *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1752]
- Fig. 284/a: A. Balestra, D. Cagnoni, stampa calcografica con *L'elemosina di San Tommaso di Villanova*

- Fig. 285: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Fermo e Rustico*. In *Versione italiana de' gli Atti*, Verona, A. Andreoni, [post 1752]
- Fig. 286: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di Santa Francesca Romana*. In *Vita di Santa Francesca*, Verona, P. A. Berno, 1753
- Fig. 287: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 288: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 289: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 290: (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica con ritratto di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 291: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 292: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 293: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P. A. Berno, 1756
- Fig. 294: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos*, I, Verona, D. Ramanzini, 1746
- Fig. 294/a: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos*, I, Halle An Der Saale, J. G. Renger, 1717
- Fig. 295: G. Gru, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Gazola*. In *Elementa Matheseos*, I, Verona, D. Ramanzini, 1746
- Fig. 296: A. Voltolin, *Vignetta calcografica con stemma Porto*. In *Elementa Matheseos*, II, Verona, D. Ramanzini, 1746
- Fig. 297: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Salvi*. In *Elementa Matheseos*, III, Verona, D. Ramanzini, 1746
- Fig. 298: D. Cunego, *Vignetta calcografica con stemma Lechi*. In *Elementa Matheseos*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1751
- Fig. 299: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con Allegoria della Medicina*. In *Opere mediche di Sebastiano Rotario*, Verona, fratelli Merlo, 1744
- Fig. 300: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di Antonio Fracassini*. In *Naturae morbi hypochondriaci*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 301: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Carlo Gianella*. In *Trattato di medicina preservativa*, Verona, Tipografia del Seminario, 1751
- Fig. 302: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Astronomicae, ac geographicae observationes*, Verona, D. Ramanzini, 1737
- Fig. 303: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Mocenigo*. In *Astronomicae, ac geographicae observationes*, Verona, D. Ramanzini, 1737
- Fig. 304: F. S. (François Séguier), *Antiporta calcografica con planimetria veronese*. In *Osservazioni della cometa*, Verona, Tipografia del Seminario, 1744
- Fig. 305: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Ragguaglio di una grotta*, Verona, fratelli Merlo, 1739
- Fig. 306: (G. Piccoli?), anonimo incisore (G. Scolari?), *Tavola calcografica*. In *Ragguaglio di una grotta*, Verona, fratelli Merlo, 1739
- Fig. 307: G. Piccoli, S. Scolari, stampa calcografica con la *Veronensis territorii nova aucta atque accurata topographia*, s.l., s.n.t., 1720
- Fig. 308: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Corporum lapidefactorum*, Verona, D. Ramanzini, 1744
- Fig. 309: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Corporum lapidefactorum*, Verona, D. Ramanzini, 1744

Fig. 310: (G. Arduino), anonimo incisore, *Tavola calcografica con il sito di Bolca*. In *Corporum lapidefactorum*, Verona, D. Ramanzini, 1744

Fig. 310/a: G. Arduino, *Schizzo del sito di Bolca*, Verona, Biblioteca Civica

Fig. 311: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 312: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 313: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 314: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 315: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 316: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 317: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Catalogus Plantarum*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

Fig. 318: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantarum quae in agro Veronensi reperiuntur*, Verona, A. Andreoni, 1754

Fig. 319: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantarum quae in agro Veronensi reperiuntur*, Verona, A. Andreoni, 1754

Fig. 320: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantarum quae in agro Veronensi reperiuntur*, Verona, A. Andreoni, 1754

Fig. 321: F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale*. In *Dionysii Longini De Sublimi libellus*, Verona, G. A. Tumermani, 1733

Fig. 322: F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Antonio Litta*. In *Dionysii Longini De Sublimi libellus*, Verona, G. A. Tumermani, 1733

Fig. 323: anonimo incisore (da G. M. Pomedelli), *Tavole calcografiche con medaglia di Angela Brenzona*. In *Cornelio Nipote veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1732

Fig. 324: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1733

Fig. 325: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1733

Fig. 326: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, II, Verona, D. Ramanzini, 1733

Fig. 327: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Gradenigo*. In *Tucidide storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1735

Fig. 328: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Tucidide storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1735

Fig. 329: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Giancix*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736

Fig. 330: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736

Fig. 331: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736

Fig. 332: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736

Fig. 333: anonimo incisore (G. Filosi?), *Vignetta calcografica con stemmi Carlotti e Brenzoni*. In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1738

- Fig. 334: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1738
- Fig. 335: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1738
- Fig. 336: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1738
- Fig. 337: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741
- Fig. 338: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741
- Fig. 339: anonimo incisore (A. Voltolin?), *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741
- Fig. 340: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741
- Fig. 341: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741
- Fig. 342: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Li due primi canti dell'Iliade e li due primi dell'Eneide*, Verona, D. Ramanzini, 1749
- Fig. 343: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Argonautica di Valerio Flacco*, Verona, D. Carattoni, 1776
- Fig. 344: M. Cornale, M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Dante*. In *La Divina Commedia*, Verona, G. Berno, 1749
- Fig. 344/a: M. Cornale, M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Dante*. In *La Divina Commedia*, Padova, G. Comino, 1727
- Fig. 344/b: M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Petrarca*. In *Le Rime di M. Francesco Petrarca*, Padova, G. Comino, 1732
- Fig. 344/c: pittore veronese, *Ritratto di poeta (Dante Alighieri?)*, Verona, Museo Canoniale
- Fig. 344/d: pittore veronese *Ritratto di poeta (Dante Alighieri?)*, già Losanna, collezione G. F. Reber
- Fig. 344/e: S. Botticelli, *Ritratto di Dante Alighieri*, Le Grand Cologny (Ginevra), Fondazione Martin Bodmer
- Fig. 345: (G. Cignaroli), B. Picart, F. Zucchi, *Antiporta calcografica*. In *La Bella Mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1753
- Fig. 345/a: G. Cignaroli, F. Zucchi, *Antiporta calcografica*. In *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, II, 1737
- Fig. 346: D. Cagnoni, *Vignetta calcografica con stemma Viva*. In *La Bella Mano*, Verona, G. A. Tumermani, 1753
- Fig. 347: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Delle lettere di messer Pietro Bembo*, Verona, P. A. Berno, 1743
- Fig. 348: anonimo incisore, *Antiporta calcografica con ritratto di Girolamo Fracastoro*. In *Della sifilide*, Verona, D. Ramanzini, 1739
- Fig. 348/a: A. Dalla Via, *Antiporta calcografica con ritratto di Girolamo Fracastoro*. In *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia*, Padova, G. Comino, 1718
- Fig. 349: I. Pezzi, anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con allegoria del fiume Adige*. In *Della sifilide*, Verona, D. Ramanzini, 1739
- Fig. 350: L. Perini, W. D. Gutwein, *Antiporta calcografica con ritratto di Gian Giorgio Trissino*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729
- Fig. 350/a: V. Catena, *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*, Parigi, Musée du Louvre
- Fig. 350/b: anonimo incisore, *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*. In *Jacobi Philippi Tomasini [...] Elogia*, Padova, S. Sardi, 1644
- Fig. 351: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta frontespiziale con stemma Trissino*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729
- Fig. 352: L. Perini, W. D. Gutwein, *Vignetta calcografica*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729

- Fig. 353: W. Kent, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Dorothy Savile*. In *Del Paradiso perduto*, Londra, C. Bennet, 1736
- Fig. 354: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con Verona reggente l'Opera del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 355: (A. Balestra?), F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con personificazione della Libertà*. In *Rime di Paolo Rolli*, Verona, G. A. Tumermani, 1733
- Fig. 356: (G. Grisoni), B. Picard, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 356/a: G. Grisoni, N. Chasteau, *Antiporta allegorica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 357: B. Picart, *Salmace ed Ermafrodito*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733
- Fig. 358: B. Picart, *Perseo e Andromeda*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733
- Fig. 359: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con ritratto del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 359/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con ritratto del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 360: (P. L. Ghezzi), A. Balestra, F. Zucchi, *Tavola calcografica con il fiume Alfeo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 360/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con il fiume Alfeo*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 361: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Pastori*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 361/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Pastori*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 362: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Silvio che fugge da Dorinda*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 362/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Silvio che fugge da Dorinda*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 363: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con ninfa e pastore*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 363/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con ninfa e pastore*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 364: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Dorinda ferita da Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 364/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Dorinda ferita da Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 365: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con il sacrificio di Mirtillo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 365/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con il sacrificio di Mirtillo*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 366: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 366/a: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 367: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 367/a: N. Chasteau, *Vignetta frontespiziale*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 368: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 368/a: N. Chasteau, *Vignetta frontespiziale*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718
- Fig. 369: A. Carracci, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Perseo e Andromeda*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 369/a: A. Carracci, *Perseo e Andromeda*, Roma, Palazzo Farnese

Fig. 370: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con testa di Satiro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 370/a: B. Picart, *Tavola calcografica con testa di Satiro*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 371: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Ercole e Iole sulla pantera*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 371/a: B. Picart, *Tavola calcografica con Bacco e Arianna*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 372: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che doma un leone*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 372/a: B. Picart, *Tavola calcografica con Amore che doma un leone*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 373: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la Vittoria alata sul carro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 373/a: B. Picart, *Tavola calcografica con la Vittoria alata sul carro*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 374: (B. Picart), F. Zucchi, *Vignetta calcografica con un fauno che suona la lira*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 374/a: B. Picart, *Tavola calcografica con un fauno che suona la lira*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 375: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Ercole che trasporta un bue*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 375/a: B. Picart, *Tavola calcografica con Ercole "buphagus"*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 376: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con il corteo nuziale di Amore e Psiche*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 376/a: T. Netscher, B. Picart, *Tavola calcografica con il corteo nuziale di Amore e Psiche*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

Fig. 377: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Apollo e Dafne*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 377/a: B. Picart, *Apollo e Daphne*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733

Fig. 378: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 379: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 380: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Dorinda giacente*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 381: A. Cavaggioni, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con il Guarini che orna il capo a un pastore*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 382: V. Bigari, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che guida un cieco*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 383: V. Bigari [da B. Picart], F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la morte di Fetonte*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 383/a: B. Picart, *Metamorfosi di Cigno e delle sorelle di Fetonte*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733

Fig. 384: G. Diziani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con vecchia che pesca una ninfa*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737

Fig. 384/a: G. Diziani (attr. a), *Mosè difende le figlie di Jetro*, ubicazione sconosciuta (part.)

- Fig. 385: G. Diziani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Carino pensieroso*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 385/a: G. Diziani (attr. a), *Erminia tra i pastori*, Augsburg, Museo Comunale
- Fig. 385/b: G. B. Piazzetta, M. Schedl, *L'incontro di Erminia con il pastore (canto VII)*. In *La Gerusalemme Liberata*, Venezia, G. Albrizzi, 1745
- Fig. 386: G. B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Dorinda che accarezza il cane di Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 386/a: G. B. Tiepolo, *Agar nel deserto*, Udine, Galleria del Palazzo Patriarcale
- Fig. 387: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Aurora nel carro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 388: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con il sacrificio di Lucrina*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 389: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Giove sull'aquila*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 390: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la "Lotta dei baci"*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 391: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con pastorelli*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 392: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con amorino*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 393: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con pastorella*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 394: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che porge un olivo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 395: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Carino ed Uranio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 396: (F. Zugno, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 397: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Imeneo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 398: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 399: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 400: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 401: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 402: (A. Joli, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con satiro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 403: D. Bertoli, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Venere che scaccia una serpe*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 404: L. F. Duteur, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 405: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 406: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 407: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 408: (F. Zugno, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 409: M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica con Apollo reggente il globo*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 410: (G. B. Tiepolo, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con marmo di collezione Maffei*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737

- Fig. 411: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con diaspro del Museo fiorentino*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 412: V. Bigari, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amorino che porge il medicamento a Idropica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 413: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 414: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 415: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, Verona, G. A. Tumermani, II, 1737
- Fig. 416: (B. Picart, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 416 bis: (B. Picart, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 417: N. Chasteau, *Vignetta calcografica con scena pastorale*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1737
- Fig. 418: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta con Apollo citaredo*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 418/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'Apollo citaredo*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 418/b: A. Balestra, A. Luciani, *Antiporta con Apollo e le Muse*. In *Poesie italiane di rimatrici viventi*, Venezia, S. Coleti, 1716
- Fig. 419: (F. Zugno?), F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 420: (B. Picart, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 421: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumerlani, 1738
- Fig. 422: D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 423: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 424: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 425: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 426: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta con allegoria di un letterato al cospetto di Apollo*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Verona, G. A. Tumermani, 1726
- Fig. 426/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'allegoria di un letterato al cospetto di Apollo, in presenza delle Muse*, Parma, Biblioteca Palatina
- Fig. 426/b: A. Balestra, *Studio per l'allegoria di un letterato al cospetto di Apollo, in presenza delle Muse*, Genova, Palazzo Rosso, fondo Luxoro
- Fig. 426/c: F. Cattini, *Antiporta allegorica*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Venezia, M. Piotto, 1751
- Fig. 426/d: F. De Grado, *Antiporta allegorica*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Napoli, G. M. Porcelli, 1780
- Fig. 427: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Ritratto di Alessandro Guidi*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Verona, G. A. Tumermani, 1726
- Fig. 428: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *Il Paradiso Perduto*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 428/a: G. Celta, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *De Sacratissimis D. N. Iesu Christi*, I, Venezia, S. Combi e G. La Noù, 1652

Fig. 428/b: incisore DR, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *Geographiae et Hydrographiae reformatae*, Venezia, G. La Noù, 1672

Fig. 429: F. Zucchi, *Vignetta con ritratto di John Milton*. In *Il Paradiso Perduto*, I, Parigi [ma Verona], 1740

Fig. 429/a: M. van der Gucht, *Antiporta con ritratto di John Milton*. In *Del Paradiso Perduto*, Londra, S. Aris, 1729

Fig. 430 : anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma De Mancini*. In *Il Paradiso Perduto*, I, Parigi [ma Verona], 1740

Fig. 430 bis: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Tadini*. In *Il Paradiso Perduto*, II, Parigi [ma Verona], 1740

Fig. 431 : anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Gazola*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 432: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 432/a: M. de Vos, J. Sadeler, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. In *Boni et Mali Scientia*, Anversa, J. Sadeler, 1583

Fig. 433: S. Piatti, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con il demonio pensieroso*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 434: G. B. Crosato, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Dio Padre e Gesù*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 435: G. B. Piazzetta, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con un angelo che scaccia un demonio*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 435/a: G. B. Piazzetta, *Apoteosi di San Domenico*, Venezia, chiesa di san Giovanni e Paolo (part.)

Fig. 435/b: G. B. Piazzetta, *Studio preparatorio per angelo in volo*, Cleveland Museum of Art

Fig. 435/c: G. B. Piazzetta, *Visione dei Santi Giacinto, Lodovico Bertrando e Vincenzo Ferrer*, Venezia, Chiesa di Santa Maria del Rosario (Gesuati)

Fig. 435/d: G. B. Piazzetta, *Assunzione della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre (part.)

Fig. 436: [F. Brusasorzi], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con demone sconfitto da un angelo*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 436/a: F. Brusasorzi, *Madonna in gloria con san Michele Arcangelo, san Gabriele Arcangelo e san Raffaele Arcangelo*, Verona, San Giorgio in Braida (part.)

Fig. 437: G. B. Cignaroli, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la cacciata dell'angelo ribelle*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 437/a: G. B. Cignaroli, *Studio preparatorio per la cacciata dell'angelo ribelle*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

Fig. 437/b: G. B. Cignaroli, *Studio preparatorio con un angelo che lega il demonio*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

Fig. 438: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con il Padre eterno nell'atto di creare*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 438/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La creazione del Firmamento*. In *Imago Bonitatis Illius*, Anversa, J. Sadeler, 1584-1589

Fig. 439: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la creazione di Eva da una costola di Adamo*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 439/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La creazione del Eva*. In *Imago Bonitatis Illius*, Anversa, J. Sadeler, 1584-1589

Fig. 440: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la tentazione di Eva*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 440/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La caduta*. In *Boni et Mali Scientia*, Anversa, J. Sadeler, 1583

Fig. 441: G. B. Tiepolo, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la Morte che accarezza il Peccato*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 441/a: anonimo pittore, *La Morte che accarezza il Peccato*, ubicazione ignota, già Galleria Costantini

- Fig. 442: N. Billy, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Adamo e l'arcangelo Michele*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742
- Fig. 443: V. Bigari, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la cacciata dal Paradiso*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742
- Fig. 444: J. Amigoni, J. Wagner, *Tavola con ritratto di Paolo Rolli*. In *Componimenti poetici*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1744
- Fig. 445: M. Spada, F. Zucchi, *Antiporta con l'addottoramento del Grillo*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 446: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto I)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 447: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto II)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 448: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto III)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 449: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto IV)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 450: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto V)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 451: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VI)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 452: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VII)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 453: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VIII)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 454: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto IX)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 455: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto X)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 456: monogrammist MO, *Antiporta con ritratto del Gonnella*. In *Il Gonnella Canti XII*, Verona, D. Ramanzini, 1739
- Fig. 457: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con impresa filarmonica*. In *Sonetti e Canzoni*, Verona, A. Andreoni, 1755
- Fig. 458: P. Rotari, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Alessandro Maffei*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 458/a: J. Vivien, *Ritratto di Alessandro Maffei davanti a Namur*, Verona, Museo di Castelvecchio
- Fig. 459: A. Balestra, (F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 460: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 461: (D. Bertoli?), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 461/a: Tarì napoletano, tipo “*Propago imperii*” del 1716
- Fig. 462: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma di Carlo VI*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 463: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica raffigurante l'Obbedienza*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 464: C. Natoire, E. Fessard, *Tavola calcografica con bassorilievo del Musée du Louvre*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 464/a: scultore degli inizi del XVI secolo, *Bassorilievo con scena di “Conclamatio”*, Parigi, Musée du Louvre

- Fig. 465: (C. Natoire?, E. Fessard?), *Tavola calcografica con bassorilievo del Musée du Louvre*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737
- Fig. 466: R. Pozzi, C. Gregori, *Tavola calcografica con Tazza Farnese*. In *Osservazioni Letterarie*, II, Verona, J. Vallarsi, 1738
- Fig. 466/a: *Tazza Farnese. Interno*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale
- Fig. 467: (R. Pozzi?, C. Gregori?), *Tavola calcografica con Tazza Farnese*. In *Osservazioni Letterarie*, II, Verona, J. Vallarsi, 1738 –
- Fig. 467/a: *Tazza Farnese. Esterno*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale
- Fig. 468: (I. Agliaudo), F. Zucchi, *Tavola calcografica con alzato della Basilica di Superga*. In *Osservazioni Letterarie*, III, Verona, J. Vallarsi, 1738
- Fig. 469: A. Pompei, *Tavola calcografica con planimetria della Basilica di Superga*. In *Osservazioni Letterarie*, III, Verona, J. Vallarsi, 1738
- Fig. 470: D. Bertoli, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Gemma Augustea*. In *Osservazioni Letterarie*, IV, Verona, J. Vallarsi, 1739
- Fig. 470/a: anonimo incisore, *Tavola calcografica con Gemma Augustea*. In *De re vestiaria*, Anversa, Officina Plantiniana, 1665
- Fig. 471: monogrammista IFS, F. Zucchi, *Tavola calcografica con alzato delle Terme palatine*. In *Osservazioni Letterarie*, VI Verona, J. Vallarsi, 1740
- Fig. 472: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Gli scherzi di fortuna*, Verona, D. Rossi [1665]
- Fig. 473: anonimo incisore (M. Cignaroli?), *Antiporta*. In *La Cidippe*, Verona, s.n.t., [1671?]
- Fig. 474: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Tullo Ostilio*, Verona, fratelli Merlo, [1689]
- Fig. 475: monogrammista CLB (C. L. del Basso?), *Antiporta*. In *Furio Camillo*, Verona, fratelli Merlo, 1698
- Fig. 476: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Tito Manlio*, Verona, fratelli Merlo, 1699
- Fig. 477: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *L'ingratitude castigata*, Verona, s.n.t., [1701]
- Fig. 478: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Laodicea e Berenice*, Verona, fratelli Merlo, 1708
- Fig. 479: M. Marcola, *Il teatro dei comici in Arena*, Chicago, Art Institute of Chicago
- Fig. 480: P. A. Novelli, M. Giampiccoli, *Antiporta con rappresentazione areniana*. In *Delle Commedie di Carlo Goldoni*, XII, Venezia, G. B. Pasquali, 1774
- Fig. 481: anonimo incisore, *Antiporta*. In *L'amor filiale*, Verona, erede Carattoni, 1771
- Fig. 481/a: anonimo incisore, *Antiporta*. In *L'onesto colpevole*, Venezia, A. Graziosi, 1769
- Fig. 482: F. Zucchi, *Vignetta con ritratto di Rinaldo I*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 483: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con stemma della famiglia d'Este*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 484: (F. Zucchi), *Vignetta frontespiziale con vaso etrusco di collezione Maffei*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 484/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Thomæ Dempsteri De Etruria regali libri VIII*, Firenze, G. G. Tartini, S. Franchi, 1723-1724
- Fig. 484/b: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 485: V. Franceschini, *Vignetta calcografica*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 486: (G. B. Tiepolo, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con marmo di collezione Maffei*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 486/a: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

- Fig. 487: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con rilievo greco dell'Università di Torino*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 487/a: (G. D. Cignaroli, F. Zucchi), *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 488: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1730
- Fig. 488/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Thesaurus numismatum*, [Amsterdam], *sumptibus autoris*, 1672
- Fig. 488/b: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Dissertationes de Alexandri Magni Numismate*, Lione, J. Van der Aa, 1722
- Fig. 489: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Catone in Utica*, Venezia, G. Savioni, [1737]
- Fig. 490: G. B. Lambranzi, A. Bosio, *Antiporta allegorica*. In *Artaserse*, Verona, J. Vallarsi, [1733]
- Fig. 491: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *L'Alessandro nell'Indie*, Verona, D. Ramanzini, [1740]
- Fig. 492: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Ezio*, Verona, D. Ramanzini, [1740]
- Fig. 493: (G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 494: (G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 495: G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 496: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica con rilievo antico*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 497: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con rilievo antico*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 497/a: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 498: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 499: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 500: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 501: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 502: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745
- Fig. 503: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Venier*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 504: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 505: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con l'uccisione di Cellia*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 506: D. Valesi, *Vignetta calcografica con il recupero del corpo di Cellia*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 507: (G. G. Figari?, D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 508: (G. G. Figari?, D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 509: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 510: anonimo incisore (D. Cunego?), *Vignetta calcografica*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 511: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 512: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con Peponilla al cospetto di Vespasiano*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 512/a: F. Lorenzi, *Madonna col Bambino e i santi Antonio abate, Caterina e Domenico*, Castelnuovo del Garda, fraz. Cavalcaselle, Chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo (part.)
- Fig. 513: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma di Massimiliano Giuseppe Elettore di Baviera*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765

- Fig. 514: G. Dal Pozzo, C. Dall'Acqua, *Antiporta con rappresentazione de Il Medo*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765
- Fig. 515: anonimo incisore (C. Dall'Acqua?), *Vignetta frontespiziale con Medea*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765
- Fig. 516: F. Lorenzi, G. Volpato, *Tavola calcografica con Verona che offre Lo Stabat Mater ad Apollo*. In *Lo Stabat Mater*, s.n.t., s. a. [1766 ca.]
- Fig. 517: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con Talia*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765
- Fig. 518: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con stemma Montagu*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765
- Fig. 519: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765
- Fig. 520: anonimo incisore (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765
- Fig. 521: G. P. Pesci, D. Valesi, *Antiporta*. In *Il conte di Commingio*, Verona, M. Moroni, [1767]
- Fig. 522: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 523: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 524: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Antiporta con Alboino e Rosmunda*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 525: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Antiporta con la morte di Telane ed Ermelinda*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 526: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con il ferimento di una guardia di Odoacre*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 527: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con la partenza di Telane*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 528: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con la lettura di una lettera di Telane da parte di Odoacre*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 529: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con il rientro di Telane*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 530: anonimo incisore (D. Lorenzi), *Vignetta calcografica con il monumento funebre di Telane ed Ermelinda*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 531: D. Lorenzi, *Frontespizio calcografico*. In *Ariàrato*, Verona, M. Moroni, 1773
- Fig. 532: L. Frisoni, D. Valesi, *Antiporta allegorica*. In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 533: L. Frisoni, D. Valesi, *Tavola calcografia ("I Protettori delusi")*. In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 534: L. Frisoni, D. Valesi, *Tavola calcografia ("Una rara fedeltà")*. In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 535: L. Frisoni, D. Valesi, *Tavola calcografia ("I damerini in disgusto")*. In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 536: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("La moda")*. In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 537: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("Harun Califo")*. In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 538: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("I comici in sconcerto")*. In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791
- Fig. 539: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("Il ritorno dalla corte")*. In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792
- Fig. 540: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("I matrimoni formati dall'accidente")*. In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792
- Fig. 541: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia ("La irresoluta vinta dall'eroismo")*. In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792

- Fig. 542: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Un felice inganno"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793
- Fig. 543: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Cremantina. Regina di Sanga"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793
- Fig. 544: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Il temporale"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793
- Fig. 545: G. Mattioli, *Antiporta con catafalco in onore del podestà Pisani*. In *Raccolta di componimenti in morte di sua eccellenza Girolamo Pisani*, Verona, D. Ramanzini, 1739
- Fig. 546: D. Cagnoni, *Frontespizio calcografico*. In *Oratio in funere [...] Catharinae Camilli Rubini patricii veneti filiae*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749
- Fig. 547: C. Benassi, *Testata xilografica con emblema dell'Accademia dei Fluttuanti*. In *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli*, Verona D. Ramanzini, 1750
- Fig. 547/a: M. Bianchi, P. Termanini, *Emblema dell'Accademia dei Fluttuanti*. In *Diploma di Laura Bassi Veratti*, Modena, 1744 (part.)
- Fig. 548: F. Lorenzi, C. Cunego, *Antiporta con ritratto di Becelli*. In *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli*, Verona D. Ramanzini, 1750
- Fig. 548/a: F. Lorenzi, *Studio preparatorio per antiporta*, Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 549: C. Benassi, *Vignetta xilografica frontespiziale*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755
- Fig. 550: P. A. Rotari, C. Cunego, *Antiporta con ritratto di Maffei*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755
- Fig. 551: A. Cristofali, G. A. Urbani, *Tavola calcografica con catafalco funerario*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755
- Fig. 552: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con emblema arcadico*. In *Nelle nozze della figlia di Flamio Brauronio e di Erminia Meladia*, Verona, J. Vallarsi, [1724-1728]
- Fig. 553: W. D. Gutwein, *Vignetta frontespiziale con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, J. Vallarsi, 1728
- Fig. 554: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, J. Vallarsi, 1728
- Fig. 555: W. D. Gutwein, *Vignetta frontespiziale con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, G. A. Tumermani, 1728
- Fig. 556: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemmi Rezzonico e Widmann*. In *Rime e versi nelle nozze di sue eccellenze Lodovico Vidman*, Verona, J. Vallarsi, 1740
- Fig. 557: anonimo incisore, *Doppia antiporta con stemma Giusti e Trissino*. In *Rime per le nozze del Signor Gaspare Giusti*, Verona, J. Vallarsi, 1740
- Fig. 558: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta con allegoria di Verona*. In *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso*, Verona, G. A. Tumermani, 1732
- Fig. 558 bis: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale*. In *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso*, Verona, G. A. Tumermani, 1732
- Fig. 559: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime nelle nozze della signora contessa Costanza Bevilaqua Lazise*, Verona, G. A. Tumermani, 1736
- Fig. 559/a: N. Chateau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, G. Pickard, 1718
- Fig. 560: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemmi Cornaro e Micheli*. In *Rime e versi per le Nozze di SS. EE. Elena Cornaro e Giovanni Micheli*, Verona, G. A. Tumermani, 1738
- Fig. 561: (G. B. Cignaroli), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemmi Miniscalchi e Capra*. In *Gl'imenei del Signor Conte Luigi Miniscalchi*, Verona, D. Ramanzini, 1744
- Fig. 562: F.N., F.C., *Doppia antiporta con stemma Carlotti e Nogarola*. In *Rime, e versi per le nozze del nobil sig. Conte Alessandro Nogarola*, Verona, D. Ramanzini, 1748

- Fig. 563: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Per le nozze del nob. Signor Conte Rufino Campagna*, Verona, D. Ramanzini, 1750
- Fig. 564: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 565: I. Bellavite, D. Valesi, *Antiporta con stemmi Bevilacqua e Negroboni*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 566: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 567: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 568: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 569: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Mocenigo Soranzo e Contarini*. In *Rime e versi per le nozze di [...] Tommaso Mocenigo Soranzo*, Verona, Tipografia Camerale, 1752
- Fig. 570: D. Cagnoni, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi per le nozze di [...] Tommaso Mocenigo Soranzo*, Verona, Tipografia Camerale, 1752
- Fig. 571: anonimo incisore, *Tavola calcografica con stemma Valenti Gonzaga*. In *Cantata per le acclamatissime nozze*, Verona, A. Carattoni, 1755
- Fig. 572: D. Valesi, *Tavola calcografica con stemmi Malaspina e Verità*. In *Rime per le nozze del Nob. Sig. Marchese Francesco Malaspina*, Verona, A. Andreoni, [1757]
- Fig. 573: D. Pecchio, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con stemma Bra e Sagramoso*. In *Rime per le nozze Luigi di Brà*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 574: D. Pecchio, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Rime per le nozze Luigi di Brà*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 575: G. Sarti, *Antiporta con stemma Correr*. In *Nella Partenza dell'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Girolamo Corer*, Verona, D. Rossi, 1683
- Fig. 576: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo [...] Monsignore Giovanni Bragadino*, Verona, G. A. Tumermani, 1734
- Fig. 577: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Vincenzo Carlo Barziza*. In *Ad Vincentium Carolum Barzizium*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745
- Fig. 578: I. Bellavite, D. Valesi, *Antiporta con stemma Dolfìn*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 579: A. Balestra, G. Filosi, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 580: G. Filosi, *Vignetta calcografica con veduta di Verona*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 581: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 582: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 583: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 584: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 585: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 586: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754

- Fig. 587: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 588: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 589: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 590: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 591: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 592: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 593: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 594: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 595: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 596: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 597: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 598: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 599: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754
- Fig. 600: G. A. Urbani, *Antiporta con ritratto di Giovanni Bragadino*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755
- Fig. 601: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Vignetta calcografica*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755
- Fig. 602: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755
- Fig. 603: B. Picart, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 604: B. Picart, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 605: A. Balestra, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 606: G. B. Cignaroli, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 607: A. Pompei, G. Bertini, *Vignetta frontespiziale con la "sala del nudo"*. In *Capitoli dell'Accademia della Pittura*, Verona, M. Moroni, 1766
- Fig. 608: A. Pompei, G. Bertini, *Vignetta calcografica*. In *Capitoli dell'Accademia della Pittura*, Verona, M. Moroni, 1766
- Fig. 609: F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Giovanni Bragadino*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 610: F. Lorenzi, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756
- Fig. 611: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756

- Fig. 612: B. Picart, F. Zucchi, *Antiporta*. In *Lettera ad una sposa*, Verona, G. A. Tumermani, 1759
- Fig. 613: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Lettera ad una sposa*, Verona, G. A. Tumermani, 1759
- Fig. 614: B. Picart, F. Zucchi, *Frontespizio calcografico*. In *Alla [...] Signora marchesa Matilde di Canossa*, Verona, G. A. Tumermani, 1762
- Fig. 615: (G. B. Tiepolo), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Alla [...] Signora marchesa Matilde di Canossa*, Verona, G. A. Tumermani, 1762
- Fig. 616: anonimo incisore, *Tavola calcografica con stemma Corner*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1764
- Fig. 617: A. Butafogo, *Tavola calcografica con ritratto di Tommaso da Vico*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763
- Fig. 618: G. Rubini, *Tavola calcografica con parata carnascialesca in Piazza dei Signori*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763
- Fig. 619: W. D. Gutwein, *Tavola calcografica con parata carnascialesca in Piazza San Zeno*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763
- Fig. 620: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Tavola calcografica con la mensa dei poveri*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763
- Fig. 621: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta calcografica*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763
- Fig. 622: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Antiporta con giovane nell'atto di mascherarsi*. In *Verona in chiaro scuro*, Verona, D. Ramanzini, 1765
- Fig. 623: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Antiporta con simboli carnascialeschi*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1764
- Fig. 624: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maddalena de' Pazzi*. In *Istruzione e divote preghiere*, Verona, P. A. Berno, 1770
- Fig. 624/bis: G. Filosi, *Tavole calcografiche*. In *Diario e pronostico veronese*, Verona, G. Berno, 1776
- Fig. 625: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con veduta di piazza Bra*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759
- Fig. 626: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemmi Bevilacqua, Malaspina, Dionisi*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759
- Fig. 627: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759
- Fig. 628: A. Cavaggioni, C. Dall'Acqua, *Frontespizio calcografico*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762
- Fig. 629: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762
- Fig. 630: A. Cavaggioni, C. Dall'Acqua, *Vignetta calcografica con stemma Bragadino*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762
- Fig. 631: stato degli stampatori veronesi al 1803. ASVr, *Arte Cartari*, b. X
- Fig. 632: G. Anselmi, C. Dall'Acqua, *Antiporta allegorica*. In *La pace di Mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765
- Fig. 633: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Eugenio Francesco di Savoia*. In *Orazione in morte di Eugenio Francesco*, Verona, M. Moroni, 1767
- Fig. 634: S. Dalla Rosa, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Giambettino Cignaroli*. In *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli*, Verona, Stamperia Moroni, 1771
- Fig. 634/a: G. B. Cignaroli, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- Fig. 635: D. Lorenzi, *Tavola calcografica con busto del Cignaroli*. In *Orazione in morte di Giambettino Cignaroli*, Verona, Stamperia Moroni, 1771
- Fig. 636: A. Cesari, V. Giaconi, *Vignetta frontespiziale con stemma di Verona*. In *Ragionamento del nobile Signor Conte Francesco d'Emilej*, Verona, B. Giuliani, 1797
- Fig. 637: S. Dalla Rosa, G. Dall'Acqua, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Marco Marioni*. In *Discorso in morte del Signor Conte Marco Marioni*, Verona, B. Giuliani, 1796

- Fig. 638: D. Valesi, *Tavola calcografica con il ritratto di Clemente XIII e il leone di S. Marco*. In *Serie cronologica dei vescovi, e governatori di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1760
- Fig. 639: F. Schiavi, D. Cunego, *Tavola calcografica con l'altare di San Fermo*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 640: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con medaglia della Salus Publica veronese*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 641: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 642: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Montanari e Volpino*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763
- Fig. 642 bis: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con personificazione di Verona*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763
- Fig. 643: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Osservazioni sopra un'antica cristiana scultura*, Verona, eredi Moroni, 1767
- Fig. 644: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Osservazioni sopra un'antica cristiana scultura*, Verona, eredi Moroni, 1767
- Fig. 645: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale con stemma Dolfi*, In *Breve notizia degli arazzi*, Verona, eredi Carattoni, 1776
- Fig. 646: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale*, In *Succinte description des tapisseries*, Verona, eredi Carattoni, 1776
- Fig. 647: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con ritratto di Giovanni Caroto*. In *Antichità di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1764
- Fig. 648: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Scipione Maffei*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 649: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Scipione Maffei*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771 (var. B)
- Fig. 650: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 651: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 652: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 653: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 654: (C. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 655: (C. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 656: (C. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 657: (C. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 658: (C. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 659: anonimo incisore (G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica con il monte di Bolca*. In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795
- Fig. 660: anonimo incisore (G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica con il monte di Bolca*. In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795

- Fig. 661: anonimo incisore (G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica*. In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795
- Fig. 662: anonimo incisore (G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica*. In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795
- Fig. 663: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Antiporta con veduta delle terme*. In *Illustrazione delle terme di Caldiero*, Verona, B. Giuliani, 1795
- Fig. 664: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Alessandro Carli, I*, Verona, B. Giuliani, 1796
- Fig. 665: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Margherita Durini Serponti*. In *Breve ragguaglio delle virtù*, Verona, A. Andreoni, 1757
- Fig. 666: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Il viaggio di San Filippo Neri*, Verona, A. Andreoni, 1758
- Fig. 667: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Per la festa di San Filippo Neri*, Verona, A. Andreoni, 1759
- Fig. 668: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Stanze per la solennità di S. Filippo Neri*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 669: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta frontespiziale con il profeta Geremia*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 669/a: F. Lorenzi, F. Maccari, *San Giovanni Evangelista*, San Martino Buon Albergo (VR), corte Leoni detta "Il Drago", oratorio Huberti
- Fig. 670: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta calcografica con stemma d'Este*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 671: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta calcografica*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 672: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Beato Giovanni Marinoni*. In *Actorum B. Joannis Marinonii*, Verona, M. Moroni, 1763
- Fig. 673: J. Wagner, *Antiporta con ritratto di frate Domenico Sanguigno*. In *Della vita del buon servo di Dio F. Domenico Sanguigno*, Verona, D. Ramanzini, 1766
- Fig. 674: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di padre Bernini*. In *Memorie storiche delle virtù, viaggi, e fatiche del p. Giuseppe Maria de' Bernini da Gargnano*, Verona, M. Moroni, 1767
- Fig. 675: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di beata Angela Merici*. In *Vita della beata Angela Merici*, Verona, D. Ramanzini, 1768
- Fig. 676: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto dei Santi Benigno e Caro*. In *Notizie storiche de' due santi romiti*, Verona, C. Carattoni, 1769
- Fig. 677: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Antiporta con ritratto di Santa Margherita da Cortona*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774
- Fig. 678: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774
- Fig. 679: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774
- Fig. 680: A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Beato Bonaventura*. In *Compendio della vita del beato Bonaventura da Potenza*, Verona, M. Moroni, 1777
- Fig. 681: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maria Teresa Fracanzani*. In *Breve Notizia della vita di Suor Maria Teresa di Gesù Fracanzani*, Verona, M. Moroni, 1780
- Fig. 682: anonimo incisore, *Antiporta con martirio di Sant'Arcadio*. In *Vita di Sant'Arcadio martire*, Verona, eredi Carattoni, 1782
- Fig. 683: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Mamaso*. In *Vita di S. Mamaso martire*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 684: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Dei santi di Verona*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786
- Fig. 685: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maria dell'Incarnazione*. In *Notizie della vita, morte, e miracoli*, Verona, eredi Moroni, 1792

- Fig. 686: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto del beato Bernardo da Offida*. In *Vita del beato Bernardo da Offida*, Verona, eredi Moroni, 1796
- Fig. 687: D. Cunego, *Antiporta con San Zeno in adorazione della Vergine*. In *Memorie della Madonna del popolo*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 688: D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie della Madonna del popolo*, Verona, A. Carattoni, 1756
- Fig. 689: anonimo incisore (D. Cunego?), *Antiporta allegorica con la Vergine del Popolo*. In *Orazione panegirica in lode di Maria Vergine del Popolo*, Verona, eredi Carattoni, 1781
- Fig. 690: D. Cunego, *Tavola calcografica con Maria detta del buon consiglio*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758
- Fig. 691: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con la Pietà*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758
- Fig. 692: anonimo incisore, *Tavola calcografica con San Tommaso di Villanova*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758
- Fig. 693: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Sant'Agostino*. In *Novena sacra*, Verona, A. Andreoni, 1759
- Fig. 694: P. Farinati, D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di Sant'Onofrio*. In *Notizie di Sant'Onofrio*, Verona, M. Moroni, post-1759
- Fig. 695: C. Dall'Acqua, *Antiporta con immagine di Santa Maria del Frassine*. In *Memorie della prodigiosa apparizione*, Verona, A. Carattoni, 1763
- Fig. 696: anonimo incisore, *Antiporta con l'Immacolata Concezione*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 697: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 698: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 699: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 700: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 701: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 702: anonimo incisore, *Tavola calcografica con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767
- Fig. 703: anonimo incisore, *Antiporta con Maddalena penitente*. In *Le notti di S. Maria Maddalena*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1787
- Fig. 704: anonimo incisore (D. Valesi?), *Testata calcografica con stemma Franchino*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758
- Fig. 705: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758
- Fig. 706: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola con mappa topografica di Verona*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758
- Fig. 707: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani*. In *Dissertazione in difesa della dottrina dell'angelico dottor San Tommaso*, Verona, D. Ramanzini, 1760
- Fig. 708: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Tavola calcografica con ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani*. In *Di San Prospero Aquitano*, Verona, A. Carattoni, 1764
- Fig. 709: G. Ghedini, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Francesco Maria Ricci*. In *Di San Prospero Aquitano*, Verona, A. Carattoni, 1764
- Fig. 710: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Querini*. In *Ratherii Episcopi veronensis Opera*, Verona, M. Moroni, 1765
- Fig. 711: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Querini*. In *Ratherii Episcopi veronensis Opera*, Verona, M. Moroni, 1765

- Fig. 712: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con martirio di S. Arcadio*. In *Di S. Arcadio martire*, Verona, eredi Carattoni, 1779
- Fig. 713: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemma di papa Pio VI*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 714: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Testata calcografica con ritratto di papa Pio VI*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 715: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 716: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 717: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 718: anonimo incisore, *Tavola calcografica con S. Zeno ridente in trono*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 719: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con la cacciata del diavolo da parte di S. Zeno*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784
- Fig. 720: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di S. Francesco di Sales*. In *La Filotea*, Verona, D. Ramanzini, 1782
- Fig. 720/a: anonimo incisore (da C. Dall'Acqua), *Antiporta con ritratto di S. Francesco di Sales*. In *La Filotea*, Venezia, A. Pezzana, 1786
- Fig. 721: anonimo incisore (da Santi di Tito), *Antiporta con ritratto di Jacopo Passavanti*. In *Lo specchio della vera penitenzia*, Verona, D. Ramanzini, 1798
- Fig. 721/a: G.D. Ferretti (da Santi di Tito), incisore M., *Antiporta con ritratto di Jacopo Passavanti*. In *Lo specchio della vera penitenzia*, Firenze, G.G. Tartini, S. Franchi, 1725
- Fig. 721/b: pittore del XVI secolo, *Ritratto di Jacopo Passavanti*, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Grande, lato sud
- Fig. 722: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma dell'Accademia delle Scienze di Bologna*. In *Sistema del Gius Naturale*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 723: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 724: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Giustiniani*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 725: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con allegoria del diritto naturale*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 725/a: F. Lorenzi, *San Pietro e la Religione*, Verona, chiesa parrocchiale di San Pietro Incariano
- Fig. 725/b: F. Lorenzi, *Studio preparatorio per la figura dell'Eresia*, Modena, Civica Biblioteca Poletti
- Fig. 726: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 727: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760
- Fig. 728: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Vignetta calcografica con allegoria della Verità*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768
- Fig. 729: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con allegoria della Verità*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768
- Fig. 730: A. Fiorio, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Antonio Montanari*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768
- Fig. 731: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Antiporta con ritratto di Giovanni Battista Mutinelli*. In *Della generazione dell'uomo*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 732: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Natura e della Sapienza*. In *Della generazione dell'uomo*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 733: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Prudenza e della Fama*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 734: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Paolo Sarpi*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 734/a: F. Grisellini, *Antiporta con ritratto di Paolo Sarpi*. In *Memorie anedote [...] del sommo filosofo e giureconsulto f. Paolo Servita*, Losanna, G. Nestenus [ma Venezia, P. Bassaglia], 1760

Fig. 735: anonimo incisore, *Tavola calcografica con ritratti di papi*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 736: anonimo incisore, *Tavola calcografica con ritratti di papi*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 737: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 738: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 739: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 740: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 741: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761

Fig. 742: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 743: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 744: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 745: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 746: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, III, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763

Fig. 747: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, V, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1768

Fig. 748: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, V, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1768

Fig. 749: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, VI, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1765

Fig. 750: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Religione spiegata*. In *Spiegazione teologica liturgica e morale*, Verona, eredi Moroni, 1768

Fig. 751: D. Valesi, *Testata calcografica con stemma Cornaro*. In *Spiegazione teologica liturgica e morale*, Verona, eredi Moroni, 1768

Fig. 752: A. Giardoni, *Tavola calcografica con ritratto di papa Clemente XIV*. In *Degli occulti benefici di Dio*, Verona, eredi Carattoni, 1770

Fig. 752/a: A. Giardoni, *Antiporta calcografica con ritratto di papa Clemente XIV*. In *Relazione della solenne benedizione*, Cesena, G. Biasini, 1772

Fig. 753: F. Carattoni, G. Carattoni, *Antiporta con ritratto di Giovanni Morosini*. In *Synodus dioecesana*, Verona, eredi Carattoni, 1783

Fig. 754: F. Carattoni, anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Giovanni Morosini*. In *Dissertazioni critico-cronologiche*, Verona, eredi Carattoni, 1788

Fig. 755: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con i Santi Euprepio, Procolo e Zeno*. In *Dissertazioni critico-cronologiche*, Verona, eredi Carattoni, 1788

- Fig. 756: anonimo incisore (D. Cunego?), *Vignetta frontespiziale*. In *Il Ritmo dell'anonimo pipiniano*, Verona, eredi Carattoni, 1773
- Fig. 757: S. Dalla Rosa, L. Pizzi, *Antiporta con medaglia dedicata al Morosini*. In *De Deo*, Verona, eredi Carattoni, 1784
- Fig. 758: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Le vite di Plutarco*, Verona, eredi Moroni, 1772-1773
- Fig. 759: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Argonautica di C. V. Flacco*, Verona, eredi Carattoni, 1776
- Fig. 760: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale con la Musa Erato*. In *Poemetto di Catullo*, Verona, eredi Moroni, 1781
- Fig. 761: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con ritratto di Beatrice d'Este*. In *Nuove canzoni pastorali*, Verona, eredi Moroni, 1779
- Fig. 762: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di Girolamo Pompei*. In *Opere*, I, Verona, eredi Moroni, 1790
- Fig. 762/a: G. Benini, *Ritratto di Girolamo Pompei*, Verona, Museo di Castelvecchio
- Fig. 763: monogrammist AB, *Vignetta xilografica frontespiziale con Hermes e Atena*. In *Iosephi Torelli Veronensis Geometrica*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 763/a: anonimo incisore, *Vignetta xilografica frontespiziale con Hermes e Atena*. In *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Venezia, eredi Manuzio, 1551
- Fig. 764: S. Dalla Rosa, I. Alessandri, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Giuseppe Torelli*. In *Elementorum prospectivae libri II*, eredi Moroni [1788]
- Fig. 765: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Gian Giacomo Dionisi*. In *Serie di aneddoti*, I, Verona, erede Merlo alla Stella, 1785
- Fig. 766: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Gian Giacomo Dionisi*. In *Serie di aneddoti*, I, Verona, erede Merlo alla Stella, 1785 [ma 1789]
- Fig. 766/a: A. Ugolini, *Ritratto della famiglia Dionisi*, Verona, collezione privata
- Fig. 766/b: G. Bellini(?), A. Ugolini, L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Ritratto di Dante Alighieri di proprietà Dionisi*
- Fig. 766/c: G. Bellini(?), A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Ritratto di Beatrice di proprietà Sagrmoso*
- Fig. 767: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con busto-ritratto di Dante*. In *Serie di aneddoti*, II, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786
- Fig. 768: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con busto-ritratto di Cangrande*. In *Serie di aneddoti*, II, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786
- Fig. 769: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con Dante, Virgilio e le tre fiere*. In *Serie di aneddoti*, V, Verona, eredi Carattoni, 1790
- Fig. 770: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Due opuscoli*, Verona, eredi Moroni, 1787
- Fig. 770/a: C. Orsolini, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Rime di M. Francesco Petrarca*, Venezia, G. Bortoli, 1739
- Fig. 770/b: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Rime di Mess. Francesco Petrarca*, Venezia, stamperia Remondini, 1764
- Fig. 771: F. Lorenzi, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Niccolò d'Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 771/a: anonimo pittore, *Ritratto di Niccolò d'Arco*, Mantova, Museo di Palazzo d'Arco
- Fig. 772: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con veduta di Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 773: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con stemma di Francesco d'Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762
- Fig. 774: A. Baratti, *Vignetta frontespiziale*. In *Elegia di Tommaso Gray*, Verona, eredi Carattoni, 1776
- Fig. 775: anonimo incisore (C. Dall'Acqua?), *Antiporta con ritratto di Marc'Antonio Pindemonte*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774

- Fig. 776: (F. Lorenzi?), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774
- Fig. 777: (F. Lorenzi?), anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774
- Fig. 778: G. Benini, *Vignetta frontespiziale con Apollo Citaredo*. In *Composizioni liriche*, Verona, eredi Carattoni, 1789
- Fig. 779: anonimo incisore (G. Benini?), *Vignetta calcografica*. In *Composizioni liriche*, Verona, eredi Carattoni, 1789
- Fig. 780: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Verona in chiaro scuro*, Verona, D. Ramanzini, 1765
- Fig. 781: S. Dalla Rosa, L. Pizzi, *Antiporta con ritratto del Lorgna*. In *Memorie di Matematica e Fisica della Società Italiana*, VIII, Modena, Società Tipografica, 1799 [ma 1800]
- Fig. 782: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Theses ex universa philosophia*, Verona, eredi Carattoni, 1765
- Fig. 783: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Theses ex universa philosophia*, Verona, eredi Carattoni, 1765
- Fig. 784: A. Vivorio, *Tavola calcografica*. In *De cubicis ac biquadraticis*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 785: A. Vivorio, *Tavola calcografica*. In *De cubicis ac biquadraticis*, Verona, M. Moroni, 1769
- Fig. 786: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Della graduazione de' termometri a mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765
- Fig. 787: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Della graduazione de' termometri a mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765
- Fig. 788: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale con stemma Savoia*. In *Saggi di statica e meccanica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1782
- Fig. 789: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Saggi di statica e meccanica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1782
- Fig. 790: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Saggi di statica e meccanica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1782
- Fig. 791: L. Micheletto, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos Universae [...] Editio secunda*, I, Verona, eredi Moroni, 1788
- Fig. 792: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Ethica sive Philosophia moralis*, Verona, eredi Moroni, 1768-1770
- Fig. 793: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *Fabbrica ed usi principali della squadra*, Verona, eredi Moroni, 1768
- Fig. 794: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *Opuscola mathematica et physica*, Verona, eredi Moroni, 1770
- Fig. 795: G. B. Buratto, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Giovanni Verardo Zeviani*. In *Della parapleuritide*, Verona, M. Moroni, 1763
- Fig. 796: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784
- Fig. 797: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Savorgnan, Pignolati, Maggio e Guarienti*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784
- Fig. 798: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784
- Fig. 799: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789
- Fig. 800: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Guarienti, Maggio e Carlotti*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789
- Fig. 801: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789
- Fig. 802: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789

- Fig. 803: D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768
- Fig. 804: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768
- Fig. 805: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768
- Fig. 806: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768
- Fig. 807: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770
- Fig. 808: (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770
- Fig. 809 (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770
- Fig. 810: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770
- Fig. 811: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie intorno all'acque*, Verona, M. Moroni, 1777
- Fig. 812: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno all'acque*, Verona, M. Moroni, 1777
- Fig. 813: P. Ceroni, C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale*, Verona, M. Moroni, 1766
- Fig. 814: P. Ceroni, C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale*, Verona, M. Moroni, 1766
- Fig. 815: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 816: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 817: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 818: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 819: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760
- Fig. 820: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione de' buoi*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 821: G. Carattoni, *Vignetta calcografica con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione de' buoi*, Verona, eredi Moroni, 1771
- Fig. 822: G. Carattoni, *Vignetta calcografica con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione delle legne*, Verona, eredi Moroni, 1772
- Fig. 823: A. Gerli, D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Dell'impiegar la gente*, Verona, eredi Moroni, 1784
- Fig. 824: incisore G.S., *Tavola xilografica*. In *Memoria intorno all'olio di ricino*, Verona, eredi Moroni, 1785
- Fig. 825: P. G. Zancon, *Vignetta frontespiziale*. In *L'arte della tintura*, Verona, eredi Moroni, 1791
- Fig. 826: G. Ottolini, anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 827: G. Ottolini, anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 828: G. Ottolini, anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 829: (G. Ottolini?), anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783

- Fig. 830: (G. Ottolini?), anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 831: (G. Ottolini?), anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 832: F. Grisellini, *Vignetta calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 833: anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 834: G. Ottolini, (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 835: G. Ottolini, F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 836: G. A. Turlini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 837: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 838: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 839: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 840: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 841: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 842: F. Grisellini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783
- Fig. 843: anonimo incisore, *Antiporta con ammaestratore di canarini*. In *I canarini*, Verona, G. A. Tumermani, 1728
- Fig. 844: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 845: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 846: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 847: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 848: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 849: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 850: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 851: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 852: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 853: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 854: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 855: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756
- Fig. 856: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con stemmi Canossa e d'Arco*. In *Per le nozze della Signora [...]Matilde di Canossa*, Verona, [D. Ramanzini, 1762]
- Fig. 857: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta allegorica con Cerere e Trittolemo*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 858: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 859: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica con ritratto di Elisabetta Farnese*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 859/a: Louis-Michel van Loo, *La famiglia di Filippo V*, Madrid, Museo del Prado (part.)
- Fig. 860: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 861: (F. Lorenzi?, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 862: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 863: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 863/a: F. Lorenzi, *Studi di figure*, Modena, Civica Biblioteca Poletti
- Fig. 863/b: Mappa topografica del 1820. ASVr, *Campagna*, dis. 1 (part.)

- Fig. 864: (F. Lorenzi?, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 865: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 865/a: F. Lorenzi, *Disegno di due figure maschili a riposo*, Verona, Biblioteca Civica
- Fig. 865/b: F. Lorenzi, *Disegno di uomo in piedi con fucile*, Milano, collezione privata
- Fig. 865/c: F. Lorenzi, *Disegno di uomo con fucile a spalla*, Milano, collezione privata
- Fig. 866: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 866/a: F. Lorenzi, *Disegno di due donne al lavoro*, Verona, Biblioteca Civica
- Fig. 867: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 868: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 869: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 869/a: N. Marcola, *Disegno preparatorio per gli affreschi di Villa Dionisi*, ubicazione sconosciuta, già Verona, Villa Dionisi
- Fig. 869/b: (D. Cunego), *Antiporta*. In *Il lunista confuso*, Verona, A. Andreoni, 1759
- Fig. 870: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 871: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 871/a: N. Marcola, *Disegno preparatorio per gli affreschi di Villa Dionisi*, ubicazione sconosciuta, già Verona, Villa Dionisi
- Fig. 872: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 873: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758
- Fig. 874: A. Ugolini, A. De Bernardis, *Tavola con ritratto di Giambattista Spolverini*. In *La coltivazione del riso*, Verona, B. Giuliani, 1796
- Fig. 875: (D. Cignaroli?, D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 876: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con ritratto di Massimiliano di Baviera*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 876/a: F. Lorenzi, *Sacra famiglia con Sant'Anna, San Gioacchino e San Giovannino*, Brescia, Chiesa di San Lorenzo (part.)
- Fig. 877: (G. D. Cignaroli?, D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 878: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 878/a: G. D. Cignaroli, *Studio per allegoria della coltivazione dei gelsi*, Verona, Museo di Castelvechio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 879: (G. D. Cignaroli?, D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 880: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 880/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvechio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 881: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 882: (G. D. Cignaroli?, D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 883: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 883/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvechio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 884: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 884/a: G. D. Cignaroli, *Studio per allegoria della coltivazione dei gelsi*, Verona, Museo di Castelvechio, Gabinetto Disegni e Stampe
- Fig. 885: (G. D. Cignaroli?, D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769
- Fig. 886: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769

Fig. 886/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe

Fig. 887: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 888: (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 889: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 890: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 891: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 892: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 893: G. Zalla, *Antiporta*. In *L'Uccellagione*, Verona, stamperia Bisesti, 1807

Fig. 894: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

Fig. 895: S. Dalla Rosa, *Ritratto di Bartolomeo Lorenzi*, Verona, Museo di Castelvecchio

Fig. 896: F. Lorenzi, G. Lante, *Frontespizio calcografico con allegoria dell'Agricoltura*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 897: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Tavola con ritratto di Ferdinando d'Austria*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 898: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 899: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 900: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 901: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività invernali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 902: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 903: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività invernali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 904: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività primaverili*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 905: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 906: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività primaverili*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 907: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività estive*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 908: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 909: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività estive*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 910: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività autunnali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 911: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 912: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività autunnali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778

Fig. 913: anonimo (L. Manzati), *Studio preparatorio per il frontespizio dell'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

Fig. 914: anonimo (L. Manzati), *Studio preparatorio per il frontespizio latino dell'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

Fig. 915: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794

Fig. 916: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794

- Fig. 917: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794
- Fig. 918: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794
- Fig. 919: G. B. Svidercoschi (detto Grù), A. Guelmi, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 920: A. Campostrini, A. Guelmi, *Vignetta calcografica*. In *In morte di Amaritte*, Verona, B. Giuliani, 1796
- Fig. 921: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 922: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 923: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 924: (G. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 925: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 926: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 927: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 927/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 928: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 928/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 929: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 929/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 930: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 930/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 930/b: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 931: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 932: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 932/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 933: (L. Manzati?), G. Zancon, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 934: (L. Manzati?), G. Zancon, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 935: (L. Manzati, G. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 936: (L. Manzati, G. Dall'Acqua), *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 937: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]
- Fig. 937/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201
- Fig. 937/b: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201



Fig. 1: A. Zenoni, G. Scolari, *Tavola calcografica con l'apparato della cerimonia d'incoronazione della Vergine presso la chiesa di San Niccolò*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714

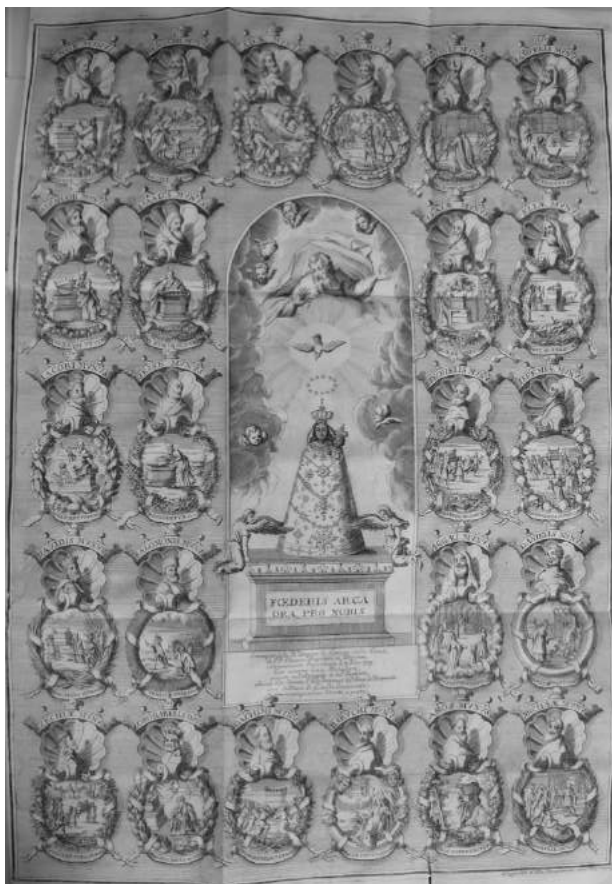


Fig. 2: A. Dalla Via, *Tavola calcografica con Maria "Foederis Arca"*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714



Fig. 3: G. Scolari, *Tavola calcografica con il Trionfo di Maria*. In *La Maestà coronata*, Padova, Stamperia del Seminario, G. Manfrè, 1714



Fig. 4: M. Heylbrouck, G. A. Urbani, *Antiporta con stemma dell'Ordine Supremo del Cristo*. In *Rito per armare*, Verona, A. Scolari, 1749



Fig. 4 bis: A. Scolari?, *Vignetta frontespiziale con i Santi Fermo e Rustico*. In *Rito per armare*, Verona, A. Scolari, 1749



Fig. 5: J. Werner, M. Küsel, *Antiporta allegorica*. In *Musae lapidariae*, Verona, A. De Rossi, 1672



Fig. 6: A. Pasio, *Antiporta allegorica con le personificazioni di Vetustas, Natura ed Ars*. In *Note overo memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo*, Verona, A. De Rossi, 1672



Fig. 7: P. Michieli, *Frontespizio calcografico*. In *Panegirico della cicala di Anacreonte overo il ritratto del savio stoico*, Verona, G.B. Merlo, 1673



Fig. 8: "Martino" (M. Cignaroli?), *Antiporta allegorica*. In *Discorsi accademici del Marchese Giovanni Pindemonte*, Verona, G.B. Merlo, 1674



Fig. 8/a: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *La fortezza al Cimento*, Venezia, F. Nicolini, 1699



Fig. 8/b: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Innocenza giustificata*, Venezia, F. Nicolini, 1699



Fig. 8/c: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Duello d'Amore*, Venezia, F. Nicolini, 1700



Fig. 9: anonimo incisore (P. Michieli?), *Antiporta allegorica con personificazione della Felicità*. In *Felicità de primi imperi del mondo*, Verona, A. Rossi, [1675]



Fig. 10: I. Piccini, *Antiporta allegorica con Sant'Antonio paladino della cristianità*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 11: I. Piccini, *Tavola con ritratto di Antonio Lavagno*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 12: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto V)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 13: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto VII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 14: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XI)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 15: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XIII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 16: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XIV)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 17: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XVI)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 18: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XX)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 19: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XXIII)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 20: G. Ruffoni, *Tavola calcografica (canto XXIV)*. In *Il Santo overo la Fede Conservata*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 21: G. Ruffoni, *Frontespizio calcografico*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654



Fig. 22: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con la nascita del Santo*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654



Fig. 23: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con l'ingresso nell'Ordine*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654



Fig. 24: (G. Ruffoni), *Vignetta calcografica con il miracolo del marito geloso (da Tiziano)*. In *Relazioni del Gran Santo di Padova*, Padova, P. Frambotto, 1654



Fig. 25: (C. Zambelini), *Antiporta con Enrico IV al cospetto di Matilde di Canossa*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 26: C. Zambelini, *Tavola calcografica con il trionfo di Azzino*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 27: (C. Zambelini), *Tavola calcografica con il ritratto di Matilde di Canossa*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 27/a: anonimo incisore, *Tavola calcografica con il ritratto di Bonifacio d'Este e Matilde di Canossa*. In *Libro delle Historie Ferraresi*, Ferrara, G. Gironi, 1646



Fig. 28: C. Zambelini, *Tavola calcografica*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 28/a: miniatore del XII secolo, *Donizone offre a Matilde il codice con la Vita Mathildis*. In *Vita Mathildis*, facsimile del ms. Vat. Lat. 4922



Fig. 29: (C. Zambelini), *Tavola calcografica con cenotafio di Spinetta Malaspina*. In *Maraviglie heroiche*, Verona, G.B. Merlo, 1678



Fig. 29/a: Antonio da Firenze e Pietro di Niccolò Lamberti (attribuito a), *Monumento funebre dedicato a Spinetta Malaspina*, 1435 ca., London, Victoria & Albert Museum



Fig. 30: I. Piccini, *Antiporta allegorica con la Retorica al cospetto di Mercurio*. In *Orationi criminali* Verona, A. Rossi, 1679



Fig. 31: G. Ruffoni, *Antiporta allegorica*. In *Il vestire all'altare*, Verona, D. Rossi, 1685



Fig. 32: P. Ronchi, A. Dalla Via, *Antiporta con i Santi Carlo Borromeo e Gaetano Thiene*. In *Compendiosa istruzione*, Verona, F. Rossi, 1695



Fig. 33: R. Dalla Via, *Antiporta con emblema delle monache del Redentore*. In *Descrizione della solenne clausura*, Verona, fratelli Merlo, 1689

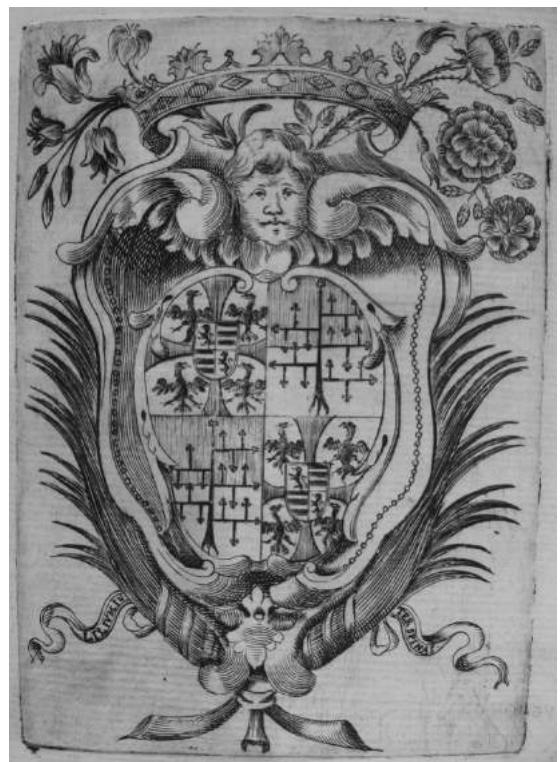


Fig. 34: anonimo incisore (R. Dalla Via?), *Antiporta con stemmi Malaspina e Gonzaga*. In *Glorioso Tributo delle Muse*, Verona, G.B Merlo, s.d. (ante 1687)



Fig. 35: anonimo incisore (R. Dalla Via?), *Antiporta con stemma Gherardini*. In *L'antica nobiltà della casa Gherardina*, Verona, G.B Merlo, s.d. (ante 1687)



Fig 36: (A Marchesini), A. Taddei, *Antiporta allegorica con la Madonna dei sette dolori*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697.



Fig. 36/a: A. Marchesini (attribuito a), *L'ira di Nettuno*, collezione privata (part.)



Fig. 37: S. Prunati, A. Taddei, *Tavola calcografica con la presentazione al Tempio*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 37/a: S. Prunati, *Presentazione al Tempio*, Verona, Palazzo della Ragione, cappella dei Notai (part.)



Fig. 37/b: S. Prunati, *Mosè salvato dalle acque*, Lovere, Accademia Tadini (part.)



Fig. 37/d: S. Prunati, *Santa Margherita da Cortona*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 37/c: S. Prunati, *Le anime del Purgatorio*, Racconigi (CN), Chiesa di S. Maria (part.)



Fig. 38: S. Prunati, A. Taddei, *Tavola calcografica con la fuga in Egitto*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 39: S. Brentana, A. Taddei, *Tavola calcografica con Cristo tra i Dottori*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 39/a: S. Brentana, *Diogene*, Padova, Museo Civico



Fig. 39/b: S. Brentana, *Giacobbe inorridito davanti alla veste di Giuseppe*, ubicazione ignota



Fig. 39/c: S. Brentana, *Giobbe deriso*, Verona, chiesa di S. Nicolò



Fig. 39/d: S. Brentana, *Archimede*, Padova, collezione Giustiniani

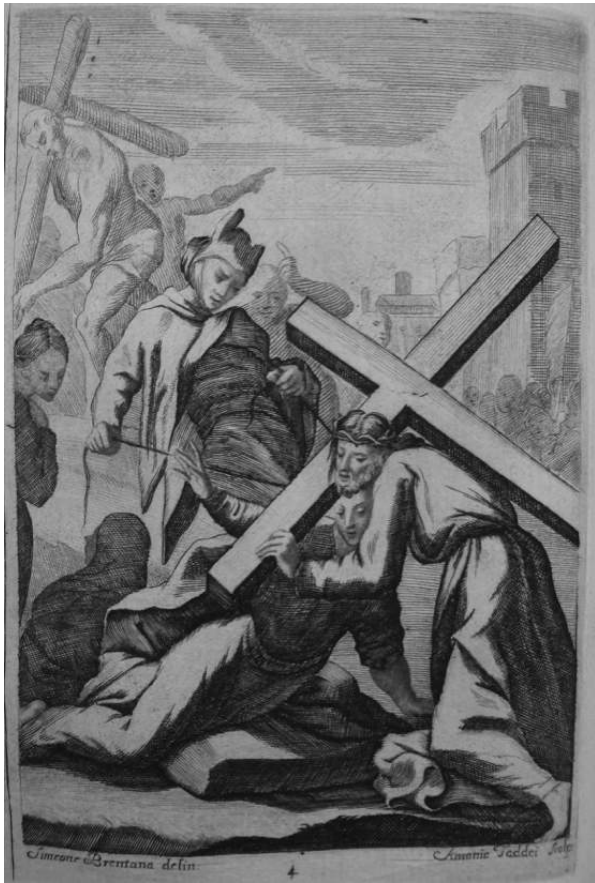


Fig. 40: S. Brentana, A. Taddei, *Tavola calcografica con la salita al calvario*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 40/a: G. B. Marcola, *Studio per la Salita al Calvario* (da Brentana), Verona, Biblioteca Civica



Fig. 41: L. Dorigny, A. Taddei, *Tavola calcografica con lo svenimento di Maria sotto la croce*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 42: L Dorigny, A. Taddei, *Tavola calcografica con il Cristo deposto*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697



Fig. 42/a: L Dorigny, *Cristo deposto dalla croce*, miniatura inserita nella *Pace* di papa Gregorio XIV, Venezia, Tesoro di San Marco



Fig. 43: A. Marchesini, A. Taddei, *Tavola calcografica con la deposizione*. In *La Madre addolorata*, Verona, fratelli Merlo, 1697.



Fig. 44: A. Taddei, *Vera effigie della miracolosa Vergine di Monte di Vicenza*, Bassano del Grappa, Stamperia Remondini, s. d. (ante 1708)



Fig. 45: Isabella Piccini, *Tavola calcografica con ritratto di Paolo Burali d'Arezzo*. In *Vita del ven. servo di Dio Paolo Burali d'Arezzo*, Verona, G. Berno, 1698



Fig. 45/a: anonimo pittore, *Ritratto di Paolo Burali d'Arezzo*, ubicazione sconosciuta



Fig. 46: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *La Madre Consolata*, Verona, G. Berno, 1704



Fig. 47: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Francesco Loredan*. In *Universae Philosophiae Disputationes*, Verona, G. Berno, 1706



Fig. 48: anonimo incisore, *Antiporta con stemma Loredan*. In *Universae Philosophiae Disputationes*, Verona, G. Berno, 1706



Fig. 49: incisore D.T., *Battesimo di Gesù*, stampa xilografica, Verona, A. Scolari



Fig. 50: anonimo incisore (da J. Ligozzi), *Ecce homo*, stampa xilografica proveniente dalla copertina del Codice capitolare LXXVIII, Verona, A. Scolari



Fig. 50/a: R. Sadeler (da J. Ligozzi), *Ecce homo*, stampa calcografica



Fig. 51: (A Scolari?), stampa calcografica con *San Vincenzo Ferrer che cura gli appestati*, Verona, A. Scolari, sec. XVIII



Fig. 52: (A Scolari?), stampa calcografica con la *Beata Concezione*, Verona, A. Scolari, sec. XVIII



Fig. 53: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Della lingua toscana*, Verona, P. A. Berno, 1720



Fig. 54: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Osservazioni della lingua italiana*, Verona, P. A. Berno, 1722



Fig. 55: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Nuove regolazioni [...] del Santo Monte di Pietà*, Verona, G. B. Saracco, 1752



Fig. 56: anonimo incisore, *Antiporta calcografica*. In *Istoria della Gloriosa Image della Madonna di Lonigo*, Verona, G. B. Saracco, 1754

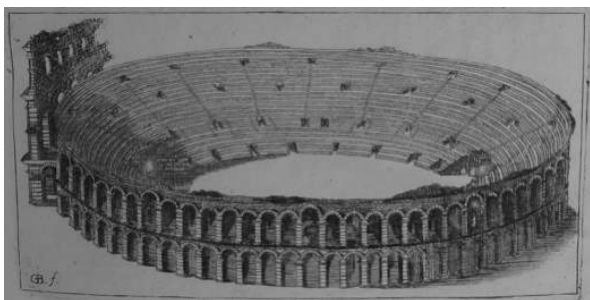


Fig. 57: G. Bellini, *Vignetta frontespiziale*. In *La filosofia morale*, Verona, A. Targa, 1735

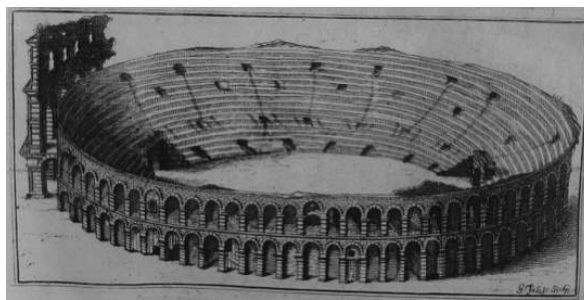


Fig. 58: G. Filosi, *Vignetta frontespiziale*. In *La filosofia morale*, Verona, A. Targa [ma J. Vallarsi e D. Ramanzini], 1737

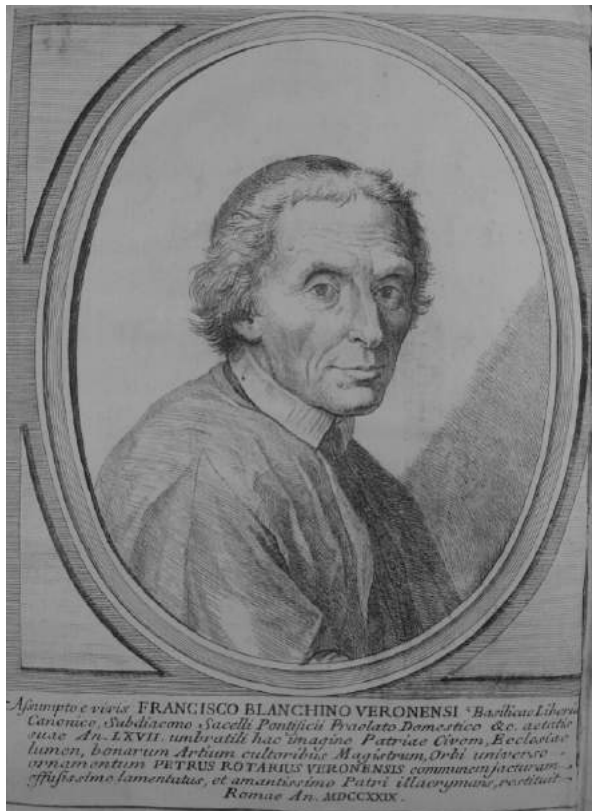


Fig. 59: P. A. Rotari, anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Francesco Bianchini*. In *Vita di monsignor Francesco Bianchini*, Verona, A. Targa, 1735



Fig. 61: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con allegoria della Fede*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738



Fig. 60: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738



Figg. 62-63: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziali calcografiche*. In *De Paradiso*, Verona, Tipografia del Seminario - J. Vallarsi, 1738



Fig. 67: L. Crespi, G. Filosi, *Antiporta con ritratto di Carlo di Borbone*. In *Erodoto Alicarnasseo*, Verona, D. Ramanzini, 1733



Fig. 67/a: G. M. Delle Piane (il Molinareto), *Ritratto di Don Carlo di Borbone, duca di Parma e Piacenza*, Madrid, Palazzo Reale



Fig. 67/b: L. Crespi, *Ritratto di gentiluomo*, Bologna, collezione privata



Fig. 68: incisore MO, *Antiporta con ritratto di San Lorenzo*. In *Capitoli del monte della morte*, Verona, Tipografia Seminario – A. Carattoni, 1739



Fig. 69: G.B. Cignaroli, G. Filosi, *Antiporta con ritratto del vescovo Giberti*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P.A. Berno, 1733



Fig. 69/a: G.B. Cignaroli, *Studio preparatorio per il ritratto del vescovo Giberti*, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Figg. 70-71: anonimo incisore (G. Filosi?), *Iniziali calcografiche*. In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P.A. Berno, 1733



Fig. 72: G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Opera*, Verona, P.A. Berno, 1733

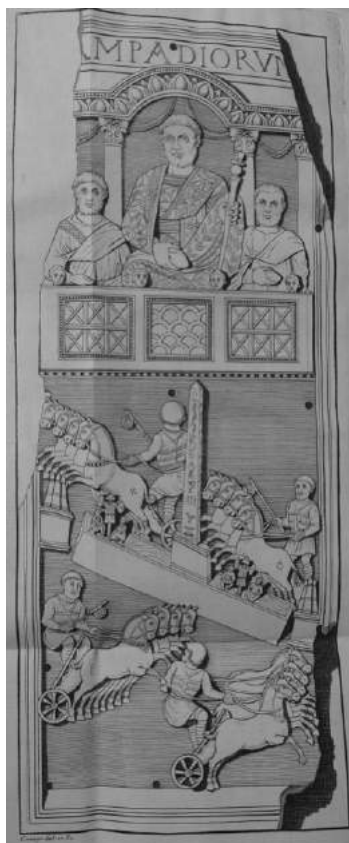


Fig. 73: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Dittico quiriniano*, Verona, A. Andreoni, 1754



Fig. 74: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Giuseppe Ignazio Filippo d'Assia-Darmstadt*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754



Fig. 75: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754



Fig. 77: anonimo incisore, *Iniziale calcografica* In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754

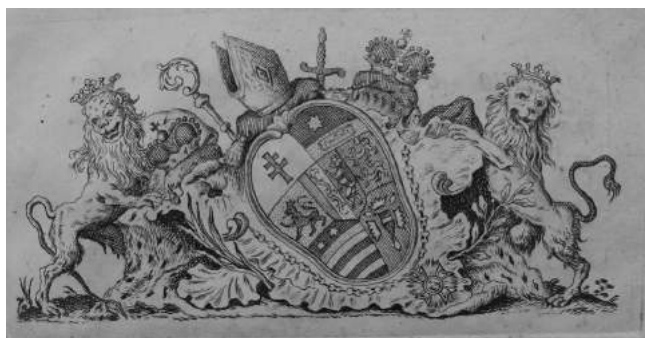


Fig. 76: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con stemma d'Assia-Darmstadt*. In *Risposta universale*, Verona, A. Andreoni, 1754

Fig. 77 bis: anonimo incisore (D. Cunego?), *Antiporta*. In *Il lunista confuso*, Verona, A. Andreoni, 1757





Fig. 78: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Istoria diplomatica*, Mantova [ma Verona], G.A. Tumermani, 1727



Fig. 79: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Poesie d'Alessandro Guidi*, Verona, G.A. Tumermani, 1726

Fig. 78/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria di Verona*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 80: P. A. Rotari, C. Orsolini, *Tavola calcografica con ritratto di Vittorio Amedeo*. In *Istoria diplomatica*, Mantova [ma Verona], G.A. Tumermani, 1727



Fig. 81: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (statua antica e clipeo di Medusa)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Fig. 82: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (Giovane Ammone)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Fig. 83: G.B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica (busto di satiresse)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



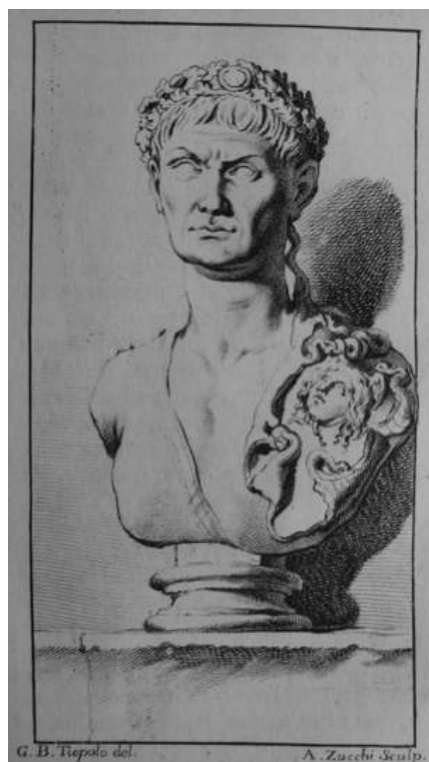
Fig. 84: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignetta calcografica (busto di Serapide)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

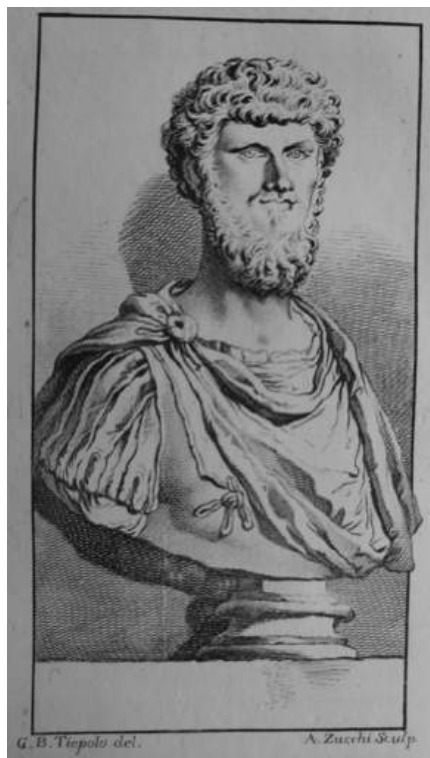


Figg. 85-86: G.B. Tiepolo, A. e F. Zucchi, *Vignette calcografiche (Augusto e Livia della collezione Bevilacqua)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Figg. 87-88: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignette calcografiche (Tiberio e Traiano della collezione Bevilacqua)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

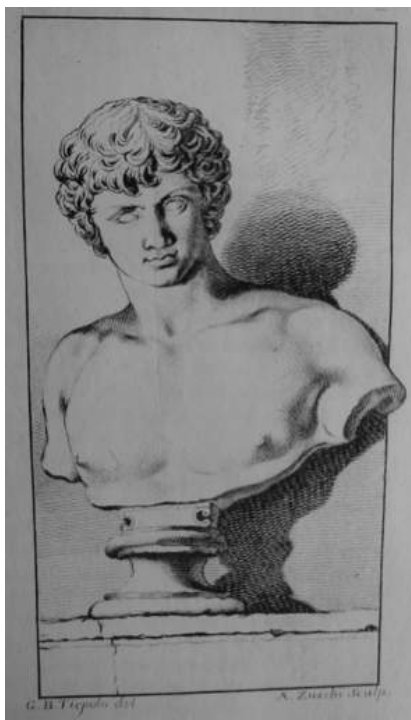
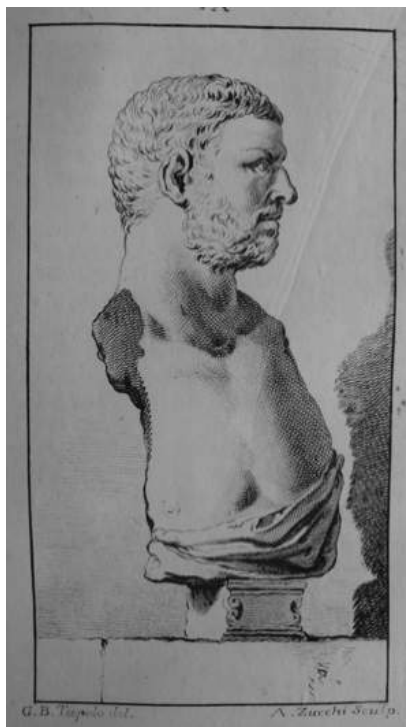




Figg. 89-90: G.B. Tiepolo, F. e A. Zucchi, *Vignette calcografiche* (Adriano e Lucio Vero della collezione Bevilacqua). In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Figg. 91-92: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignette calcografiche* (Commodo e Settimio Severo della collezione Bevilacqua). In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Figg. 93-94: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignette calcografiche (Caracalla e Antinoo della collezione Bevilacqua)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

Figg. 95-96: G.B. Tiepolo, A. Zucchi, *Vignette calcografiche (Pan e Bacco della collezione Bevilacqua)*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



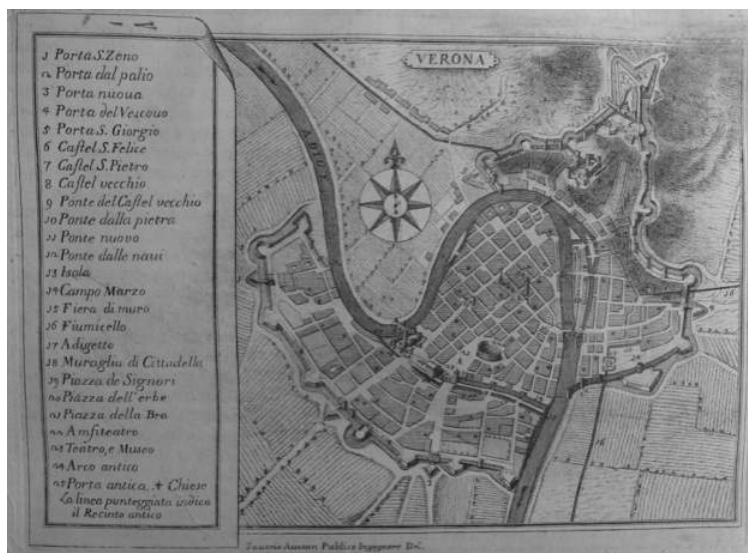


Fig. 97: S. Avesani, (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con planimetria di Verona*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

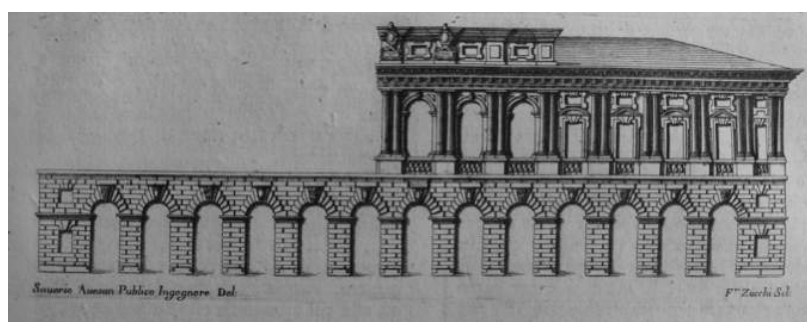


Fig. 98: S. Avesani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]

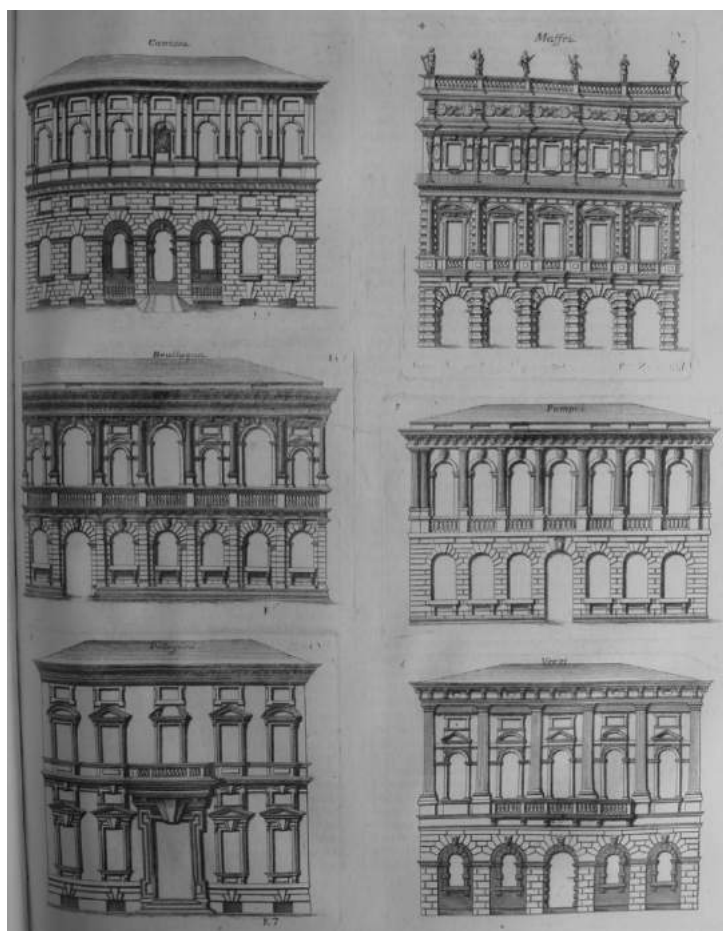


Fig. 99: S. Avesani, F. Zucchi, *Tavola calcografica con prospetti di palazzi veronesi*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in folio]



Fig. 100: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Verona Illustrata*, Verona, P.A. Berno – J. Vallarsi, 1731-32 [ed in folio]



Fig. 100/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria di Verona*, Parma, Biblioteca Palatina?



Fig. 101: incisore MP (Marco Pitteri?), *Vignetta frontespiziale*. In *Verona Illustrata*, Verona, J. Vallarsi – P.A. Berno, 1731-32 [ed. in ottavo]

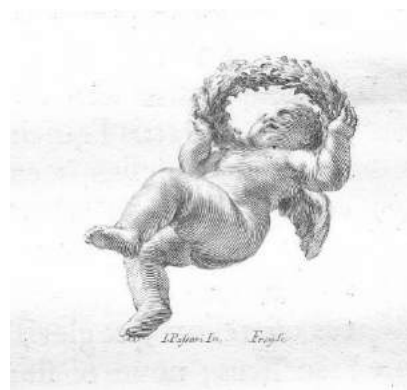


Fig. 101/a: G. Passari, J. Frey, *Vignetta calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis Ordinis*, Roma, R. Bernabò, 1710

Fig. 102: incisore MP (Marco Pitteri?),
Vignetta frontespiziale.
 In *Anno Benedettino*,
 Venezia, F. Storti, 1727

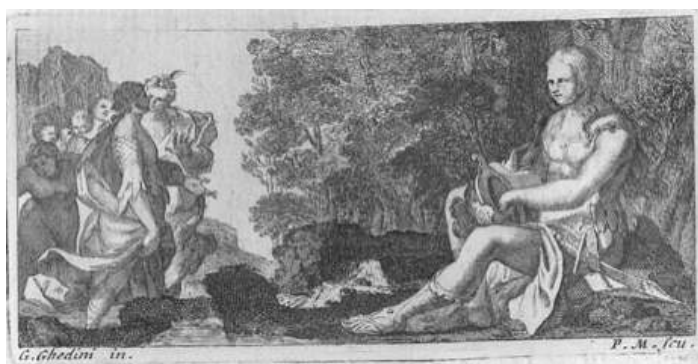


Fig. 103: G. Ghedini, incisore MP (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica.*
 In *Componimenti poetici*, Venezia, G. Zerletti, 1761



Fig. 104: A.P. Novelli, incisore MP (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica.* In *Componimenti poetici*,
 Venezia, G. Zerletti, 1761

Fig. 105: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Schulenburg.*
 In *Galliae antiquitates*, Verona, J. Vallarsi, 1734





Fig. 106/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria dell'Architettura*, Parma, Biblioteca Palatina

Fig. 106: A. Balestra, *Antiporta allegorica con personificazione dell'Architettura e ritratto di Sanmicheli*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735

Fig. 106/b: anonimo incisore, *Tavola xilografica con ritratto del Sanmicheli (part.)*. In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568



Fig. 107: A. Balestra, *Vignetta frontespiziale con Genio della geometria*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Fig. 107/a: A. Balestra, *La Vergine appare a S. Francesco di Sales*, Brescia, S. Maria della Pace (part.)



Fig. 108: A. Balestra, *Vignetta calcografica con ritratto di Leon Battista Alberti*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Fig. 108/a: anonimo incisore, *Tavola xilografica con ritratto dell'Alberti (part.)*. In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568



Fig. 109: A. Balestra, *Vignetta calcografica con ritratto di Giacomo Barozzi*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Fig. 109/a: anonimo incisore, *Frontespizio calcografico con ritratto del Barozzi (part.)*. In *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, G.B. Rossi, 1618



Fig. 110: anonimo incisore (A. Balestra?), *Vignetta calcografica con ritratto di Andrea Palladio*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Fig. 110/a: G. B. Maganza (attribuito a), *Ritratto di Andrea Palladio*, Vicenza, villa Valmarana ai Nani

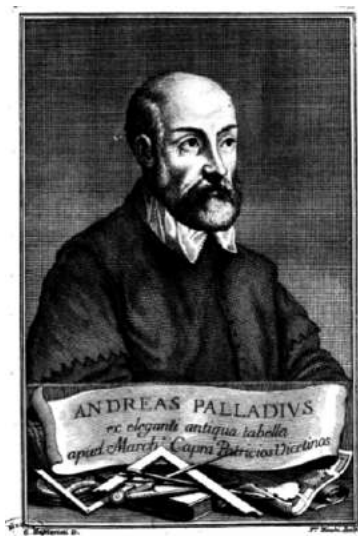


Fig. 110/b: G. B. Mariotti, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Andrea Palladio*. In *Del Teatro Olimpico*, Padova, G.B. Conzatti, 1733

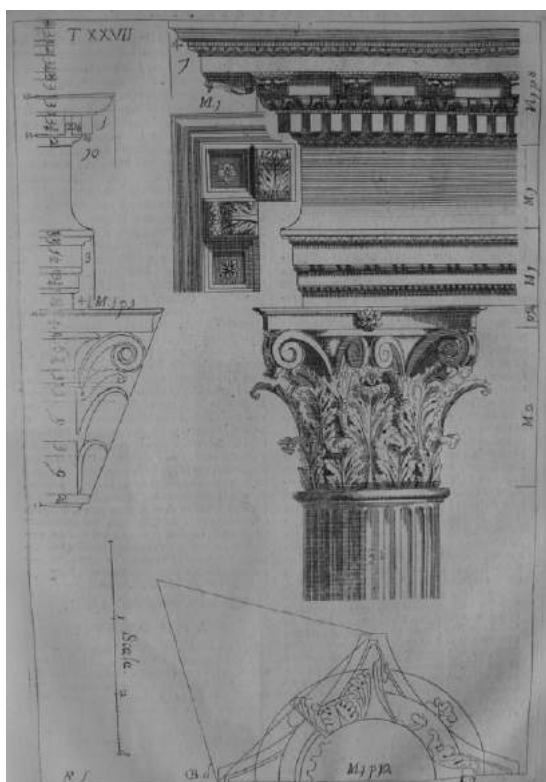
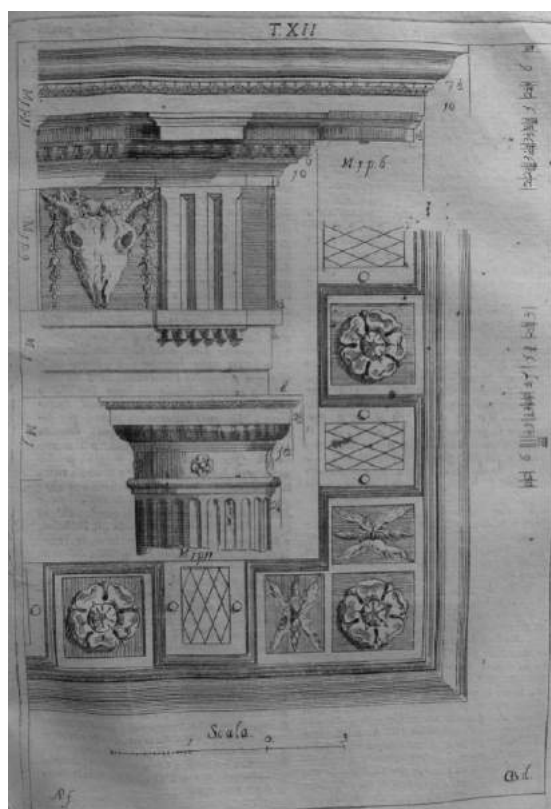
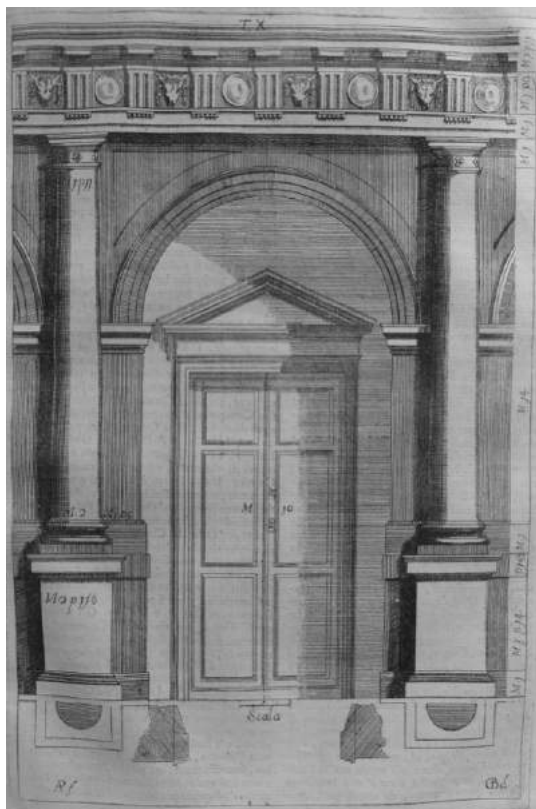


Fig. 111/a: anonimo incisore, *Frontespizio calcografico con ritratto di Scamozzi (part.)*. In *L'idea della architettura universale*, Venezia, G. Valentino, 1615

Fig. 111: anonimo incisore (A. Balestra?), *Vignetta calcografica con ritratto di Vincenzo Scamozzi*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Figg. 112-113: A. Pompei, *Vignette calcografiche*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Figg. 114-116: G. Bellini, A. Pompei, *Tavole calcografiche con prospetti architettonici*. In *Li cinque ordini dell'architettura*, Verona, J. Vallarsi, 1735



Fig. 117: A. Balestra, M. Pitteri, *Vignetta frontespiziale con stemma Borbone*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

Fig. 117/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per stemma Borbone*, Parma, Biblioteca palatina



Fig. 117/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per stemma Borbone*, Parma, Biblioteca palatina





Fig. 118: G.B. Cignaroli, A. Pompei, *Iniziale calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738



Fig. 118/a: G.B. Cignaroli, *Studio per scena biblica*, Verona, Museo di Castelvechio, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 118/b: G.B. Cignaroli, *Studio per una testa femminile*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 118/c: G.B. Cignaroli, *Studi per testa e mani femminili*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 119: D. Valesi, *Iniziale calcografica con ritratto del Bianchini*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738



Figg. 120-121: G. Filosi, *Iniziali calcografiche*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738





Fig. 122: (G.B. Cignaroli?, G. Filosi?), *Vignetta calcografica*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

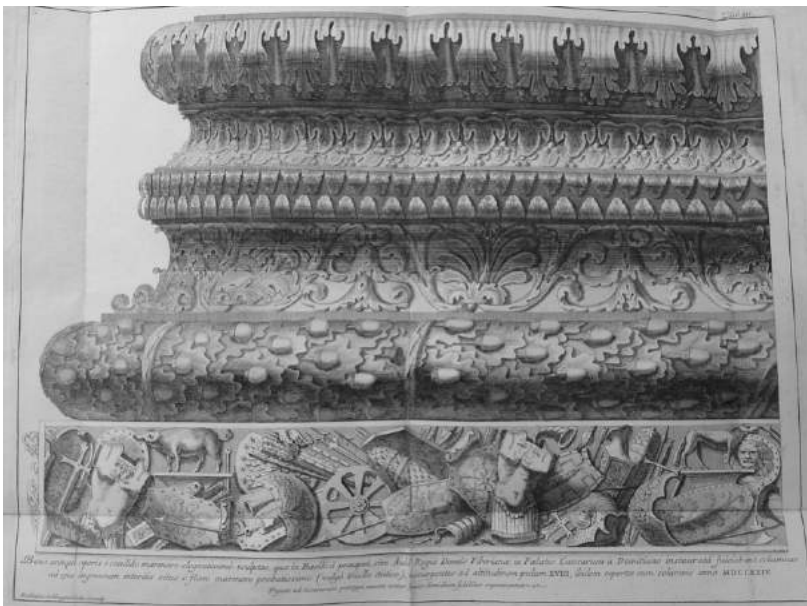


Fig. 123: B. Gabuggiani, *Tavola calcografica con rilievi di colonna*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738



Fig. 124: G. Rossi, *Tavola calcografica con rilievi di fregio*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

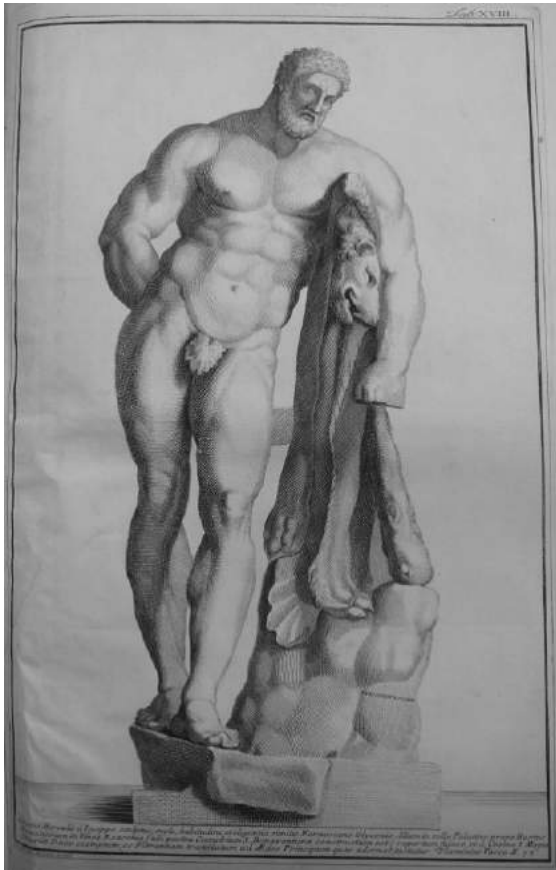


Fig. 125: V. Franceschini, *Tavola calcografica con statua di Ercole*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738



Fig. 126: R. Pozzi, *Tavola calcografica con statua di Ercole*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

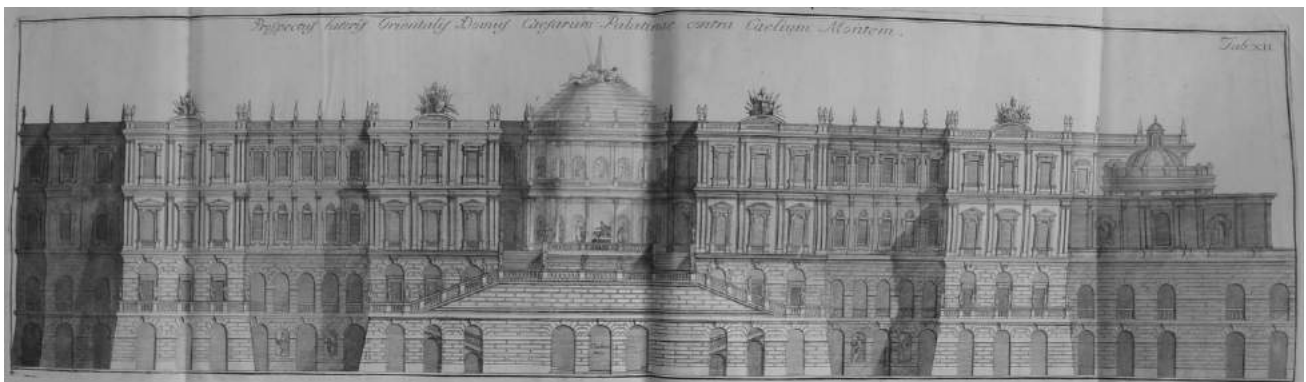


Fig. 127: D. Valesi, *Tavola calcografica con prospetto orientale del palazzo*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

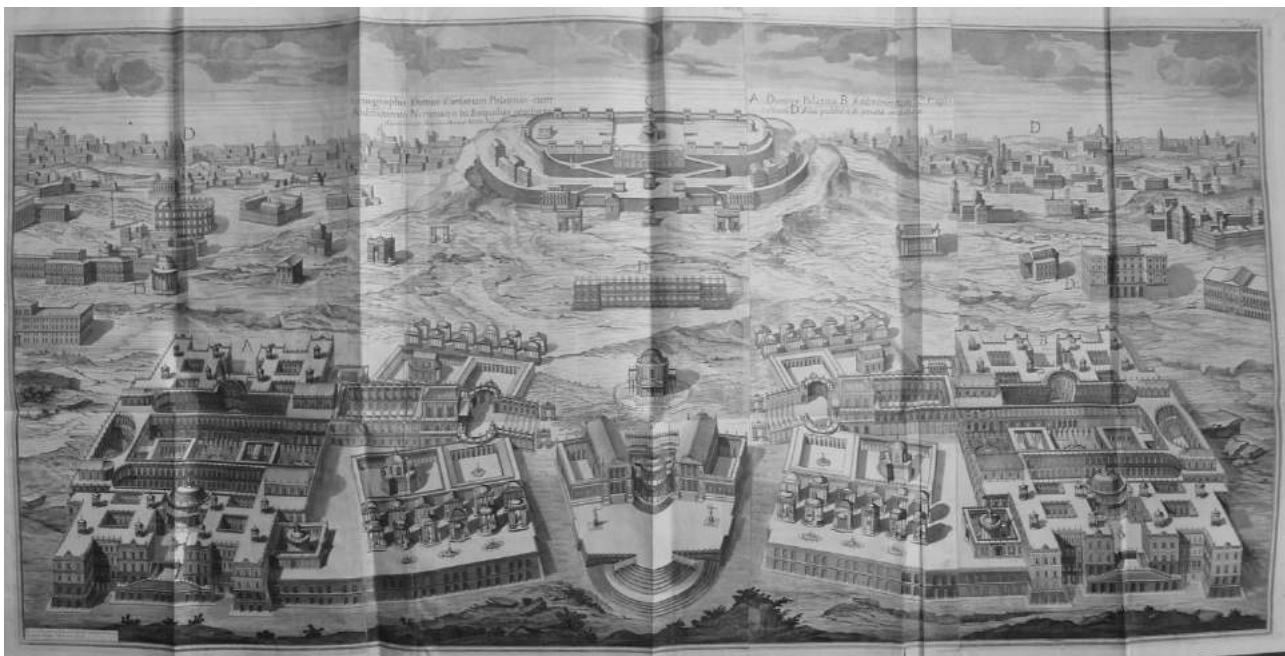


Fig. 128: F. Nicoletti da Trapani, G. Scolari, *Tavola calcografica con veduta del Palatino*. In *Del Palazzo de Cesari*, Verona, P. A. Berno, 1738

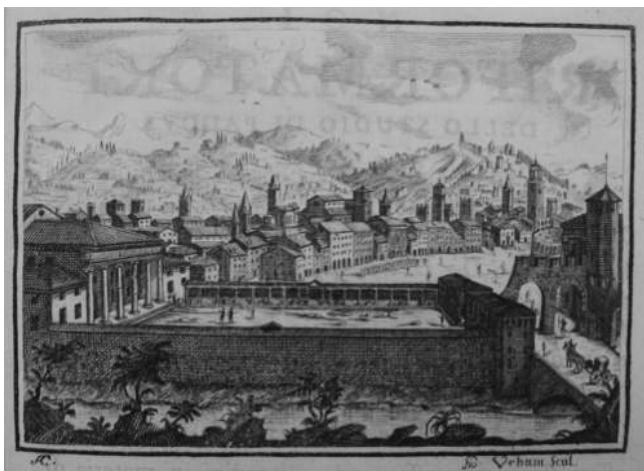


Fig. 129: A. Cristofali, G. Urbani, *Vignetta calcografica con veduta del Lapidario*. In *Due dissertazioni*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 130: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Due dissertazioni*, Verona, D. Ramanzini, 1745

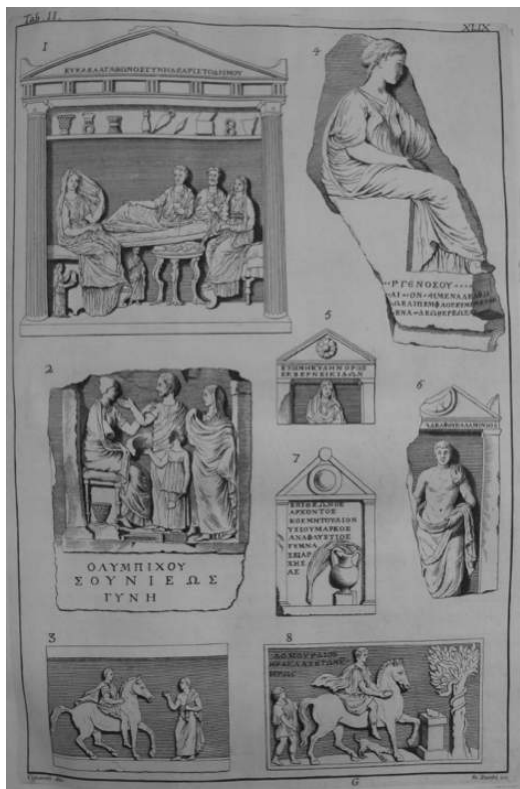


Fig. 131: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749



Fig. 132: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

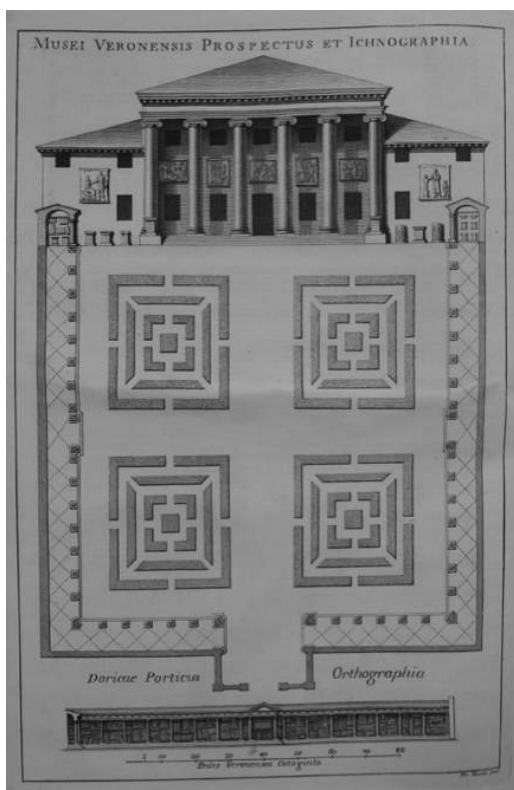


Fig. 133: (A. Cristofali?), F. Zucchi, *Tavola calcografica con pianta e prospetto del Lapidario*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749



Fig. 134: A. Cristofali, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

Fig. 135: G. Piccini, *Tavola calcografica con fregio (part.)*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749



Fig. 136: A. Zucchi, *Tavola calcografica con fregio (part.)*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

Fig. 137: D. Valesi, *Antiporta allegorica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



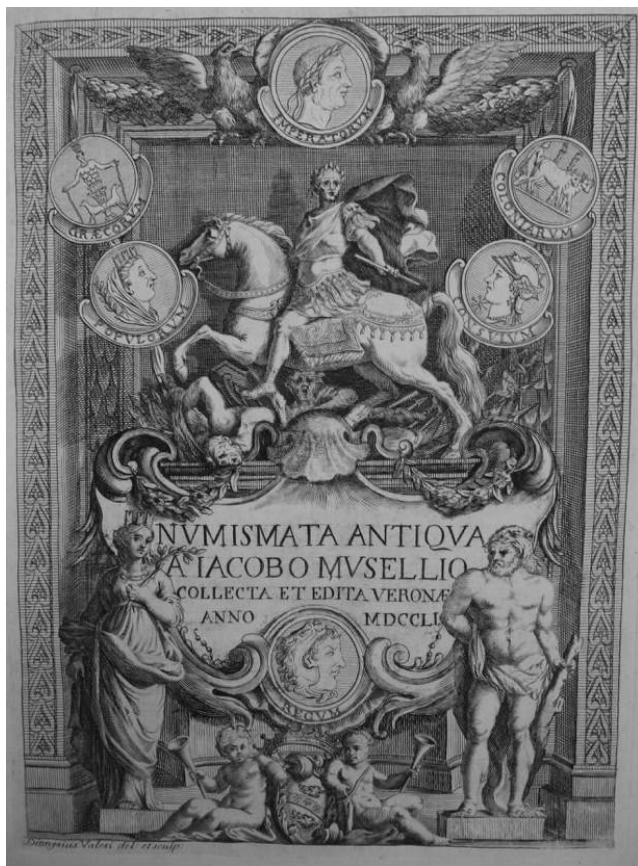


Fig. 138: D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52

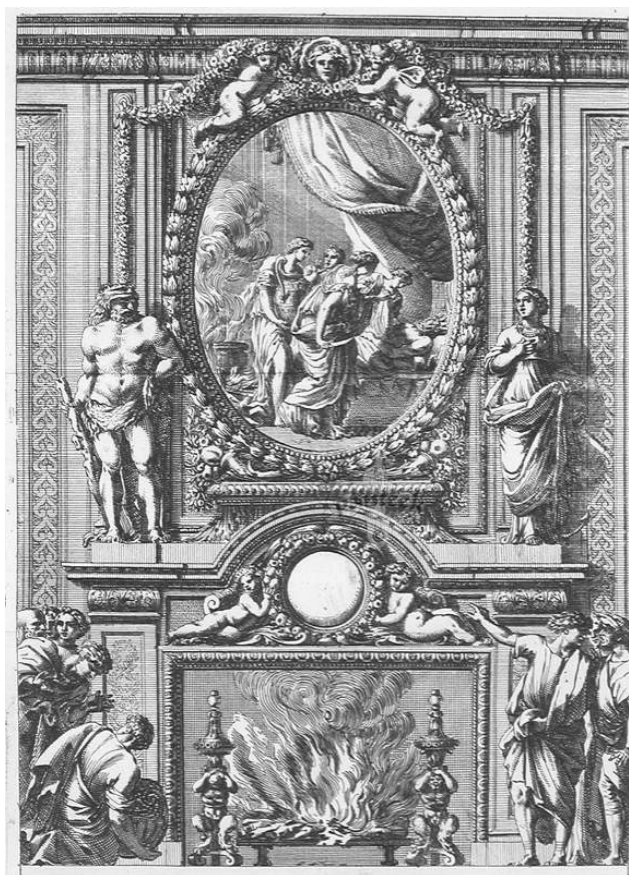


Fig. 138/a: (J. Le Pautre), *Architettura allegorica*. In *Oeuvres d'architecture de Jean Le Pautre*, II, Paris, C. A. Jombert, 1751



Fig. 138/b: (J. Le Pautre), *Condottiero*. In *Oeuvres d'architecture de Jean Le Pautre*, III, Paris, C. A. Jombert, 1751



Fig. 139: D. Cunego, *Tavola calcografica con ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



Fig. 139/a: P. A. Rotari, *Ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 139/b: P. A. Rotari, *Ritratto del principe Friedrich Cristian Von Sachsen*, Verona, collezione privata



Fig. 140: P. A. Perotti, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Wettin*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52

Fig. 141: P. A. Perotti, D. Valesi, *Tavola calcografica*.
In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario,
1751-52



Figg. 142-143: (P. A. Perotti?, D. Valesi?), *Tavole calcografiche*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



Fig. 144: (P. A. Perotti?, D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Numismata Antiqua*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



Figg. 145-146: D. Cunego, *Tavole calcografiche*. In *Numismata Antiqua*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



Fig. 147: P. A. Perotti, D. Cunego, *Vignetta allegorica*. In *Numismata Antiqua*, III, Verona, Tipografia del Seminario, 1751-52



Fig. 148: F. Boscarati, D. Cunego, *Frontespizio calcografico*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



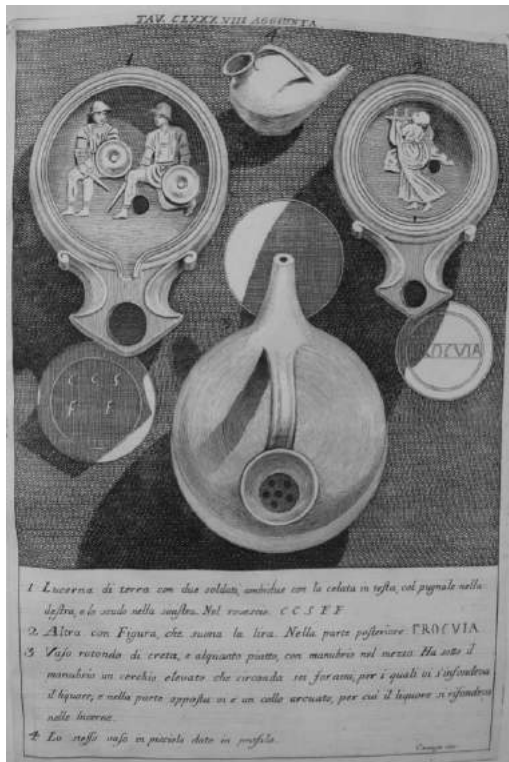
Fig. 148/a: (F. Boscarati, D. Cunego), *Prova di stampa*. In BCVR, ms. 924 (*Index generalis numismatum*)



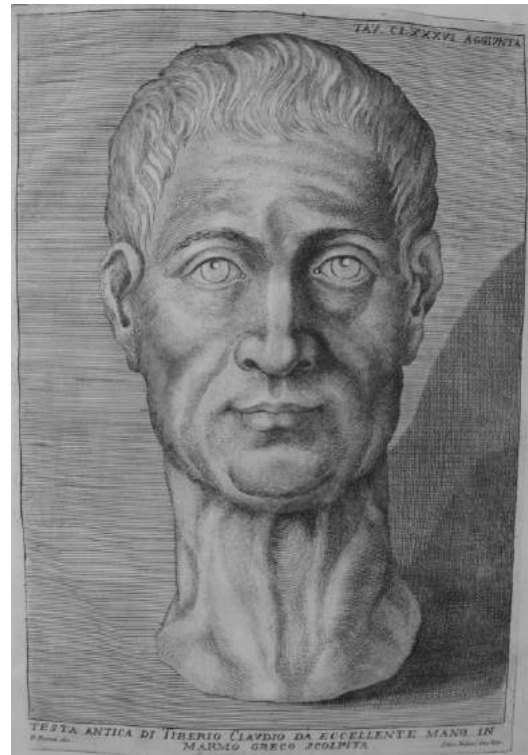
Fig. 149: anonimo incisore (D. Cunego?), *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Figg. 150-151: D. Cunego, *Tavole calcografiche*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



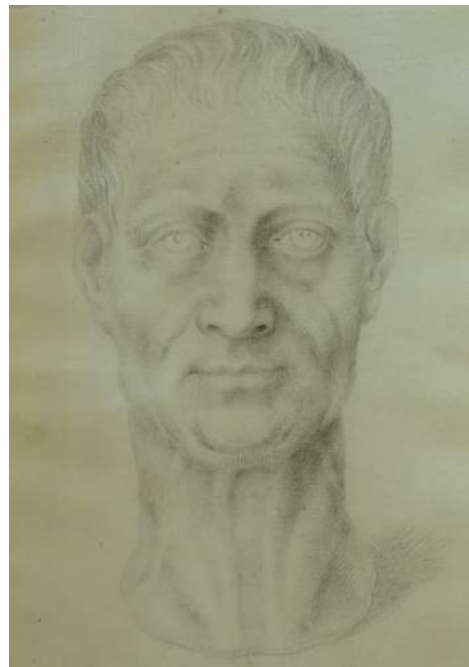
Figg. 152: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Figg. 153: P. A. Perotti, D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 154: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Figg. 153/a: (P. A. Perotti), *Studio preparatorio per testa di Tiberio*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 924



Fig. 155: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 156: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta allegorica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 157: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Antiquitatis Reliquiae*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 158: F. Boscarati, D. Cunego, *Frontespizio calcografico*, In *Numismata antiqua [...] recens acquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 159: D. Valesi, *Vignetta calcografica*, In *Numismata antiqua [...] recens adquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 160: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens adquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 161: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens adquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 162: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Numismata antiqua [...] recens adquisita*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 164: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta frontespiziale*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728



Fig. 163: L. Perini, A. Faldoni, *Antiporta con veduta di Verona*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728



Fig. 165: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Iniziale calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728



Fig. 166: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Iniziale calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728



Fig. 167: (L. Perini?), W.D. Gutwein, *Vignetta calcografica*. In *Liber juris civilis*, Verona, P. A. Berno, 1728



Fig. 168: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *M. Antonii Mureti Opera*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1727



Fig. 168/a: C. Cort, *Tavola calcografica con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *M. Antonii Mureti Orationes XXIII*, Venezia, A. Manuzio, 1575



Fig. 168/b: anonimo incisore, *Tavola xilografica*. In *M. Antonii Mureti Orationes XXIII*, Venezia, A. Manuzio, 1575 (var. B)

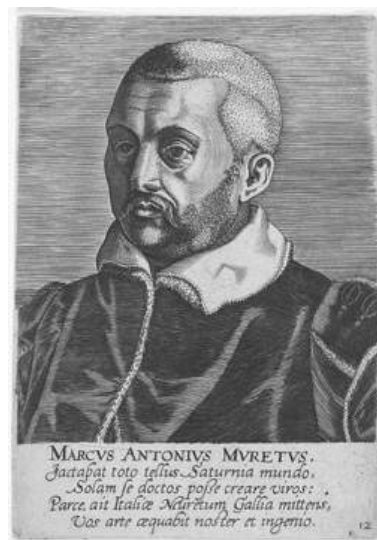


Fig. 168/c: P. Galle *Tavola calcografica con ritratto di Marc Antoine Muret*. In *Imagines doctorum virorum*, Anversa, F. Raphelengius, 1586





Fig. 173: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 172/a: F. Maratti, *Busto del cardinale Enrico Noris*, Roma, Biblioteca Angelica (già chiesa di S. Agostino)



Fig. 172/b: I. Piccini, *Antiporta con ritratto di Enrico Noris*. In *Historia Pelagiana*, Padova, G. Corona, 1708

Fig. 172: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729

Fig. 174: anonimo incisore (F. Zucchi?),
Iniziale calcografica.
In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I,
Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 175: anonimo incisore
(F. Zucchi?),
Iniziale calcografica.
In *Henrici Norisii Opera Omnia*, I, Verona, G. A. Tumermani, 1729

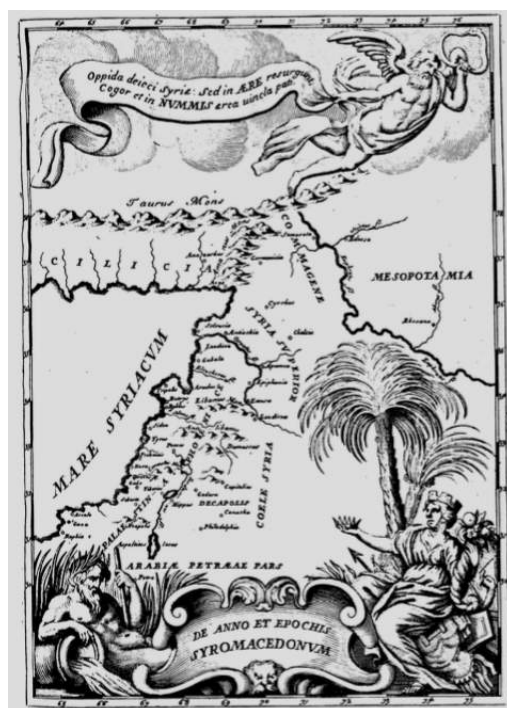


Fig. 176/a: anonimo incisore, *Antiporta con mappa topografica*. In *Annus et epochæ Syromacedonum*, Firenze, Stamperia Ducale, 1689

Fig. 176: F. Zucchi, *Antiporta con mappa topografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 177: anonimo incisore (F. Zucchi?),
Iniziale calcografica con stemma Porto.
In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II,
Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 178: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, II, Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 179: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con stemma Emilei*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 180: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, III, Verona, G. A. Tumermani, 1729



Fig. 181: G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1732



Fig. 182: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Ottolini*. In *Henrici Norisii Opera Omnia*, IV, Verona, G. A. Tumermani, 1732



Fig. 183/a: A. Balestra, *David con la testa di Golia* (part.), Bergamo, Accademia Carrara

Fig. 183: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Antiporta con l'estasi di Sant'Ilario*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730

Fig. 184: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica con stemma Zenobio*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730



Fig. 185: (M. Brida?), M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730



Fig. 185/a: M. Brida?, *Confutazione dell'eresia ariana da parte di Ilario di Poitiers* (disegno preparatorio?), Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 186: (M. Brida?), anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730



Fig. 187: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730



Fig. 188: M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Hilarii Pictaviensis Episcopi Opera*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1730



Fig. 189: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Acta Martyrum*, Verona, G.A. Tumermani, 1731



Fig. 189/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria della Fede martirizzata*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 189/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per allegoria della Fede martirizzata*, Parma, Biblioteca Palatina

Fig. 189/c: A. Balestra, *Santa Caterina portata in cielo dagli Angeli*, Fumane (VR), Chiesa di San Zenone



Fig. 190: (A. Balestra?, F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Acta Martyrum*, Verona, G.A. Tumermani, 1731



Fig. 191: (G.B. Tiepolo), F. Zucchi, *Testata calcografica*. In *Acta Martyrum*, Verona, G.A. Tumermani, 1731



Fig. 191/b: G.B. Tiepolo, *Educazione della Vergine*, Venezia, Chiesa di Santa Maria della Consolazione (part.)



Fig. 191/a: G.B. Tiepolo, *Studio preparatorio per il martirio di san Giacomo*, Bassano, Museo civico



Fig. 192: (G.B. Tiepolo, F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con allegoria della Sapienza divina*. In *Acta Martyrum*, Verona, G.A. Tumermani, 1731



Fig. 192/a: G.B. Tiepolo, *Studio per iniziale*, Cambridge, Harvard University Art Museum, Fogg Art Museum (part.)



Fig. 193: incisore MP (Marco Pitteri?), *Vignetta calcografica*. In *De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris*, Verona, J. Vallarsi, 1731

Fig. 193/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *De Ritu Sacrarum Ecclesiae Veteris*, Utrecht, W. Brodelet, 1692

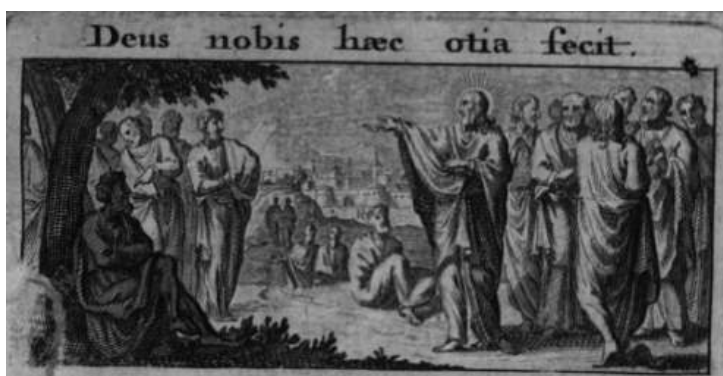


Fig. 194: A. Balestra, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P.A. Berno, 1733



Fig. 194/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per il Sant'Anselmo che scaccia l'antipapa*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 194/b: A. Balestra, *Studio preparatorio per il Sant'Anselmo che scaccia l'antipapa*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 195: A. Balestra, C. Orsolini, *Tavola calcografica con Sant'Anselmo defunto*. In *Notizie storiche di S. Anselmo*, Verona, P.A. Berno, 1733



Fig. 195/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per Sant'Anselmo defunto*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 195/b: anonimo pittore (da A. Balestra), *Sant'Anselmo defunto*, Piubega (MN), chiesa di San Giacomo Maggiore



Fig. 195/c: (da A. Balestra), *Sant'Anselmo defunto*, matrice calcografica, Mantova, Archivio Storico della Diocesi



Fig. 196: incisore MP (Marco Pitteri?), *Tavola calcografica con Matilde di Canossa*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P.A. Berio, 1733



Fig. 197: anonimo incisore (MP), *Vignetta calcografica con ritratto di papa Alessandro II*. In *Notizie istoriche di S. Anselmo*, Verona, P.A. Berio, 1733



Fig. 198: G. Filosi, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *De Doctrina Temporum*, Verona, P.A. Berno, 1734

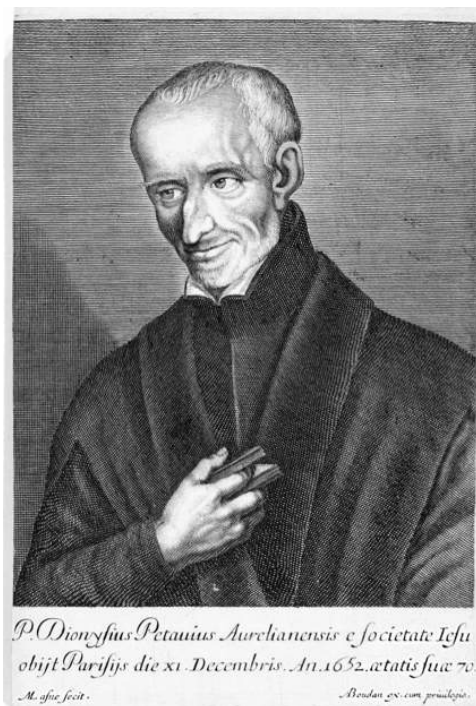


Fig. 198/a: M. Lasne, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Catalogus librorum*, Paris, fratelli Cramoisy, 1651

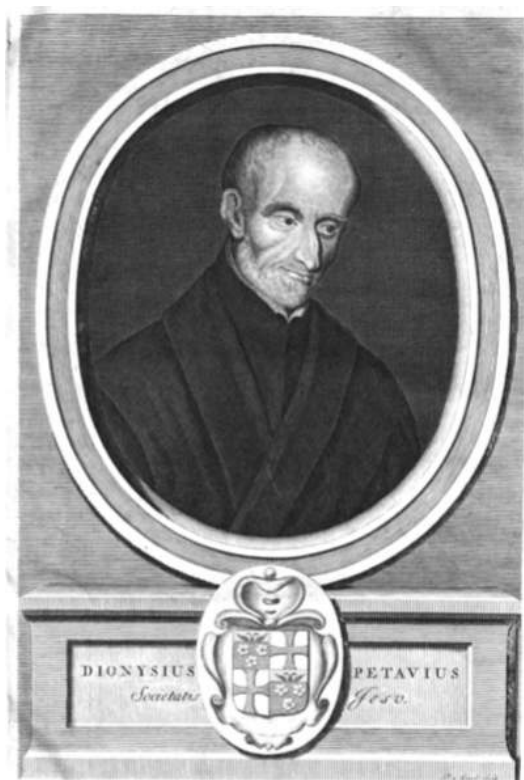


Fig. 198/b: Pieter Stevens van Gunst, *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Rationarum Temporum*, Anversa, D. Donati, 1703

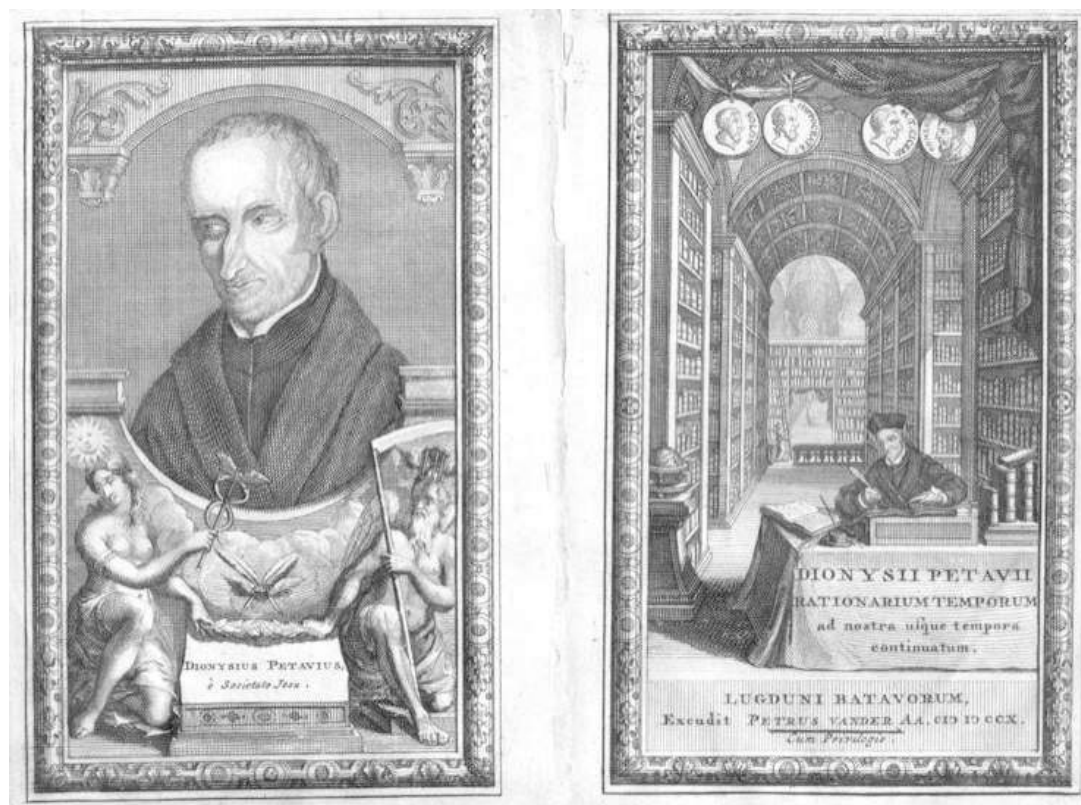


Fig. 198/c: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto e frontespizio calcografico*. In *Rationarum Temporum*, Leida, Pieter van der Aa, 1710

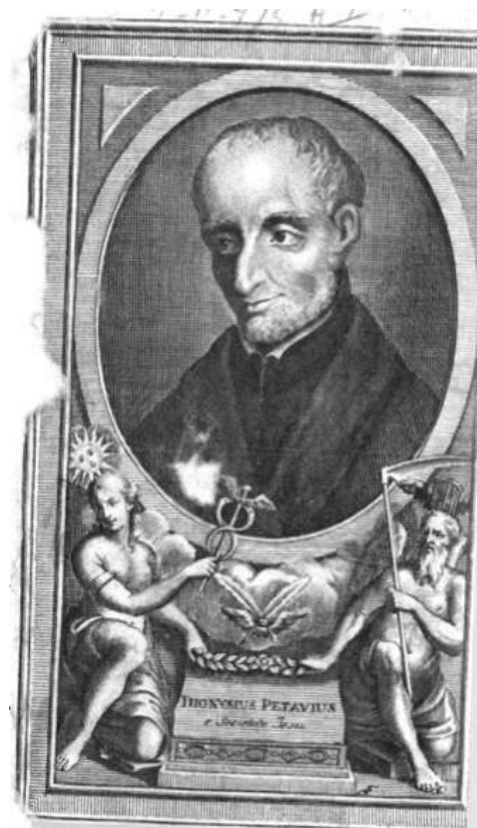


Fig. 198/d: incisore AF (Antonio Faldoni), *Antiporta con ritratto di Denis Petau*. In *Rationarum Temporum editio novissima*, Venezia, L. Baseggio, 1722



Fig. 199: G. Filosi, *Vignetta frontespiziale*. In *De Doctrina Temporum*, Verona, P.A. Berno, 1734

Fig. 199/a: J. Goeree, G. van der Gouwen,
Vignetta frontespiziale. In *De Doctrina
 Temporum*, Anversa, D. Donati, 1703



Fig. 200: A. Balestra, C. Orsolini, *Antiporta*. In *Sancti Eusebii
 Hieronymi Opera Omnia*, Verona, Vallarsi-Berino, I, 1734



Fig. 200/a: M. Benefial?, *San Girolamo* (da A. Balestra),
 Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 201: A. Balestra, C. Orsolini, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, I 1734



Fig. 201/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'allegoria di Verona*, Parma, Galleria Palatina



Fig. 201/b: P. Farinati, *Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro*, collezione privata (part.)

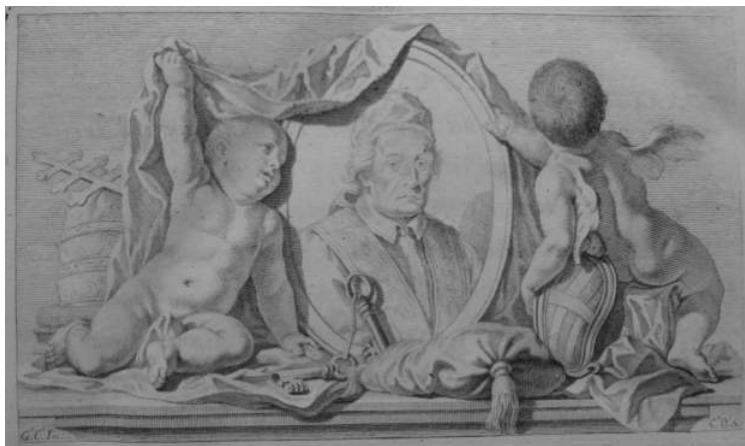


Fig. 202: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica con ritratto di Clemente XII*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734

Fig. 203: C. Orsolini, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734



Fig. 203/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis*, Roma, R. Bernabò, 1710



Fig. 204: C. Orsolini, *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735

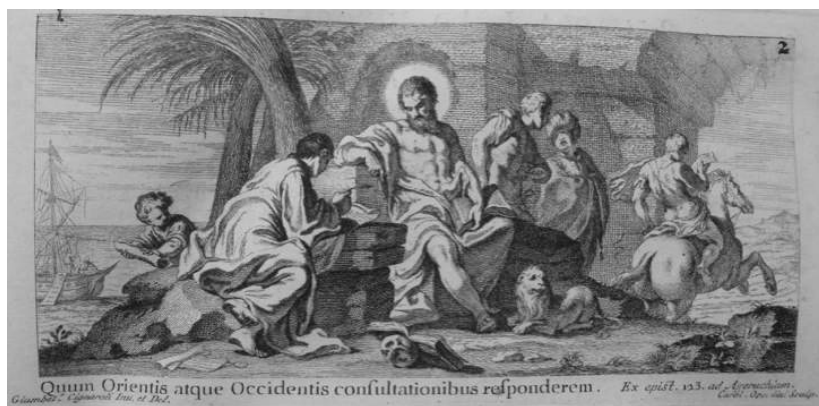


Fig. 205: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, I, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1734

Fig. 205/a: G. Cignaroli, Studio preparatorio per un episodio della vita di San Girolamo, Milano, Biblioteca Ambrosiana





Fig. 206: G. Cignaroli, C. Orsolini, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, II, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735

Fig. 206/a: G. Cignaroli, *Studio per la predica di San Girolamo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Fig. 206/b: G. Cignaroli, *Studio per il Cristo e San Bernardo* di Chiaravalle, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Fig. 207: G. Cignaroli, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735



Fig. 207/a: G. Cignaroli, *Studio per testa d'uomo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Fig. 208: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735



Fig. 209: (G. Filosi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, V, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736



Fig. 210: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, VI, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736

Fig. 211: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738



Fig. 211/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *Vita di S. Francesco d'Assisi*, Roma, R. Bernabò, 1711



Fig. 212: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, X, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740



Fig. 213: (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, X, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740

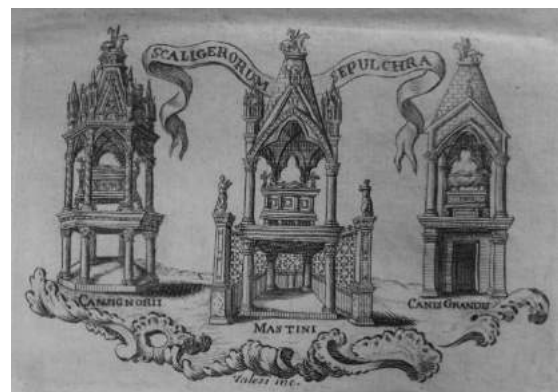


Fig. 213/a: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763



Fig. 214: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IV, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735



Fig. 214/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *Istoria della vita, e miracoli del b. Pietro Gambacorti*, Roma, G.M. Salvioni, 1716



Fig. 215: (G. Filosi), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738



Fig. 215/a: (G. Passeri, J. Frey?), *Iniziale calcografica*. In *S. Francisci Asisinatis*, Roma, R. Bernabò, 1710



Fig. 216: (G. Filosi), *Tavola calcografica*. In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, III, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735

Fig. 217: A. Lenetti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IV,
Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1735



Fig. 218: P.A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
V, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736



Fig. 219: P.A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
VI, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1736



Fig. 220: P.A. Perotti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
VII, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1737 (e X, 1740)



Fig. 221: P. Gradizi, G. Filosi, *Testata calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
VIII, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1740



Fig. 223: P. Gradizi, G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738

Fig. 222: W. D. Gutwein, *Antiporta con San Girolamo nello studio*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*, IX, Verona, J. Vallarsi
– P. A. Berno, 1738



Fig. 224: (P. Gradizi?), G. Filosi, *Vignetta calcografica*.
In *Sancti Eusebii Hieronymi Opera Omnia*,
IX, Verona, J. Vallarsi – P. A. Berno, 1738



Fig. 225: A. Balestra, C. Orsolini, *Vignetta calcografica con stemma Correr*. In *Sancti Pontii Meropii Paulini*, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 226: A. Lenetti, G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Sancti Pontii Meropii Paulini*, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 227: G. Ghedini, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Cesare Bevilacqua*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, I, Verona, G.A. Tumermani, 1737



Fig. 228: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, I, Verona, G.A. Tumermani, 1737

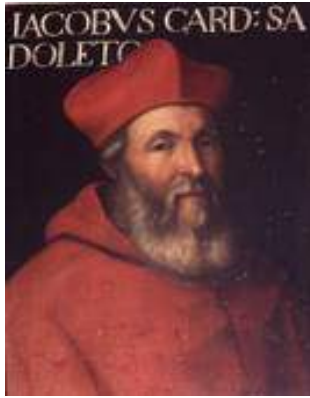


Fig. 228/a: Cristofano Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Jacopo Sadoletto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 228/b: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Jacobi Sadoleti [...] Opera*, Magonza, B. Lipp, J. Rosa, 1607



Fig. 229: P. A. Perotti, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Passionei*. In *Sancti Zenonis Episcopi veronensis Sermones*, Verona, A. Carattoni, 1739



Fig. 230: P. A. Rotari, D. Valesi, *Vignetta allegorica con stemma di papa Benedetto XIV Lambertini*. In *Sancti Antonini [...] Summa Theologica*, Verona, A. Carattoni, 1740



Fig. 231: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Sancti Antonini [...] Summa Theologica*, Verona, A. Carattoni, 1740



Fig. 232/a: G. B. Rensi, *Ritratto di Domenico Antonio Thun*, Innsbruck, Landhaus



Fig. 232: G. B. Rensi, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Istoria delle investiture*, G.A. Tumermani, 1741



Fig. 234: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Istoria delle investiture*, G.A. Tumermani, 1741

Fig. 233: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con doppio blasone*. In *Istoria delle investiture*, G.A. Tumermani, 1741



Fig. 235: B. Picart, F. Zucchi, *Testata calcografica*. In *Istoria delle investiture*, Verona, G.A. Tumermani, 1741

Fig. 235/a: B. Picart, M. Pool, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*.
In *Figures de la Bible*, L'Aia, Pierre de Hondt, 1728



Fig. 236: D. Valesi, *Tavola calcografica con ritratto di Angelo Maria Querini*. In *Sulpicii Severi Opera*, I, Verona, A. Carattoni, I, 1741



Fig. 236 bis: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Querini*. In *Sulpicii Severi Opera*, I, Verona, A. Carattoni, 1741



Fig. 236/a: P. Scalvini, F. Zucchi, *Brescia. Collegio Ecclesiastico, Convento delle Salesiane, Biblioteca, Cattedrale*, stampa calcografica



Fig. 236/b: anonimo, *Ritratto di Angelo Maria Querini*, Brescia, Biblioteca civica Queriniana.



Fig. 236/c: P. Nelli (attribuito a), *A. M. Querini come bibliotecario Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana



Fig. 236/d: anonimo pittore, *A.M. Querini come benefattore dell'Oratorio della Pace*, Brescia, chiesa di S. Maria della Pace, atrio della sacrestia



Fig. 236/e: ambito di Angelo Paglia, *Ritratto di A.M. Querini che legge una lettera*, Brescia, Biblioteca Queriniana



Fig. 237: G. Filosi, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Jacobi Usserii [...] Annales*, Verona, P.A. Berno, 1741



Fig. 237/a: P. Landry, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Jacobi Usserii Armachani Annales*, Paris, L. Billaine, J. Du Puis, 1673



Fig. 237/b: J. G. Seiller, *Antiporta con ritratto di James Ussher*. In *Annales Veteris et Novi Testamenti, a prima mundi origine deducti*, Ginevra, G. Tournes, 1722



Fig. 238: G.B. Piazzetta, F. Zucchi, *Antiporta raffigurante l'istruzione di Adamo*. In *Istoria teologica*, Trento, G.B. Parone, 1742



Fig. 238/a: G.B. Piazzetta, *Studio preparatorio per l'Istruzione di Adamo*, Roma, collezione privata (già Lugano, collezione Wendland)

Fig. 238/b: G.B. Piazzetta, *Studio preparatorio di tre angeli*, New York, Pierpont Morgan Library, coll. Kress



Fig. 238/c: G.B. Piazzetta, *Studio preparatorio di tre angeli*, Torino, Biblioteca Reale





Fig. 238/d: G.B. Piazzetta, *Adorazione dei Pastori*, già Würzburg, Duomo. Distrutta nel 1945



Fig. 239: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica con stemma di papa Benedetto XIV Lambertini*. In *De authenticis sacrarum*, Verona, Tipografia del Seminario, 1747



Fig. 240: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Antiporta allegorica*. In *Stora critica delle pratiche superstiziose*, I, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745



Fig. 240/a: N.N. Coypel, C.N. Cochin, *Antiporta allegorica*. In *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, I, Parigi, vedova Delaulne, 1732



Fig. 241: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745



Fig. 242: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745

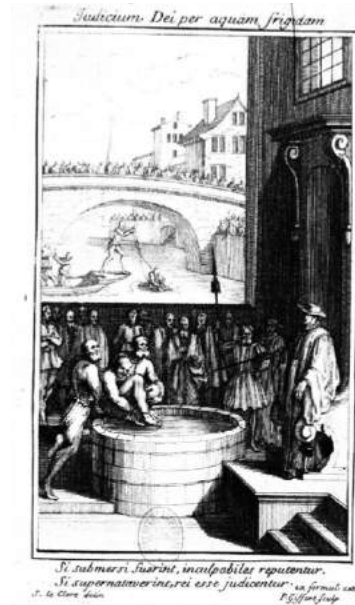


Fig. 241/a: S. Le Clerc, P. F. Giffart *Tavola calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstieuses*, I, Rouen, G. Behourt, 1702



Fig. 241/b: S. Le Clerc, J. De Favanne *Tavola calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstieuses*, II, Paris, vedova Delaulne, 1732



Fig. 242/a: J. De Favanne *Vignetta calcografica*. In *Histoire critique des pratiques superstieuses*, II, Paris, vedova Delaulne, 1732



Fig. 243: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, II, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745



Fig. 244: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica*. In *Storia critica delle pratiche superstiziose*, III, Mantova [ma Verona], D. Ramanzini, 1745



Fig. 245: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Notizie storiche delle Chiese*, I, Verona, A. Scolari, 1749



Figg. 246-248: anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Notizie storiche delle Chiese*, II, Verona, A. Scolari, 1749



Figg. 249-250: anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Notizie storiche delle Chiese*, III, Verona, A. Scolari, 1750

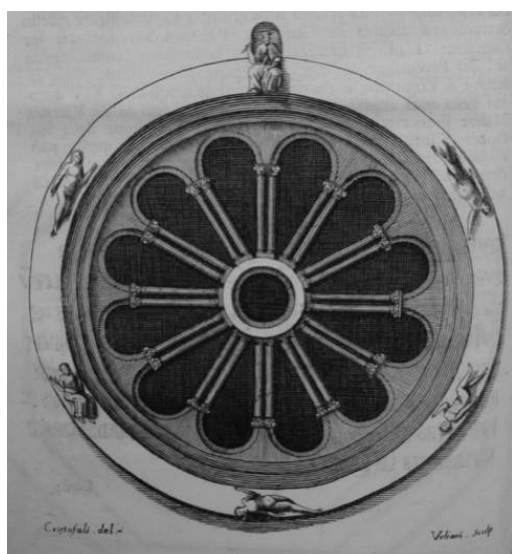


Fig. 251: A. Cristofali, G. Urbani, *Vignetta calcografica (rosone di San Zeno)*. In *Notizie istoriche delle Chiese*, I, Verona, A. Scolari, 1749

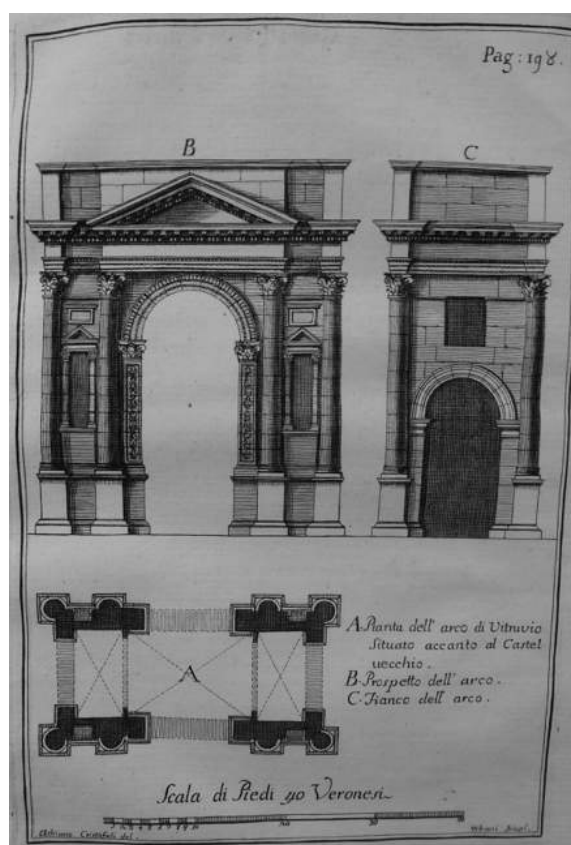


Fig. 252: A. Cristofali, G. Urbani, *Tavola calcografica*. In *Cronica della città di Verona*, I, Verona, D. Ramanzini, 1745

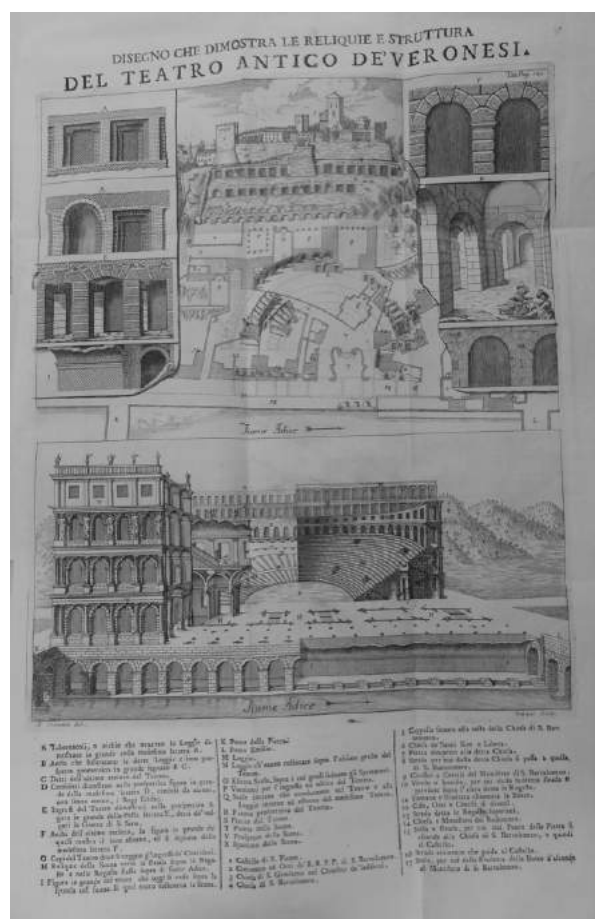




Fig. 255: D. Cunego, *Antiporta allegorica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 256: A. Voltolin, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 257: A. Voltolin, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, I, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 258: G. Filosi, *Vignetta calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, II, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 259: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 260: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 261: E. Arnaldi, anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Spiegazione letterale, storica*, III, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 262: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Melchior de Polignac*. In *Anti-Lucrezio [...] tomo primo*, Verona, A. Carattoni, 1751



Fig. 262/a: H. Rigaud, J. Daulle, *Antiporta con ritratto di Melchior de Polignac*. In *Anti-Lucretius*, Parigi, fratelli Guerin, 1747



Fig. 262/b: R. Pozzi, *Ritratto di Melchior de Polignac*. In *Effigies Nomina et Cognomina [...] S.R.E. Cardinalium*, Roma, Calcografia Camerale, s.d. (anni vari)



Fig. 262/c: R. Carriera, *Ritratto di Melchior de Polignac*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 263: P. Scalvini, F. Zucchi, *Tavola con ritratto del cardinal Querini*. In *Anti-Lucrezio [...]* tomo primo, Verona, A. Carattoni, 1751



Fig. 263/a: P. Scalvini, *Ritratto di A. M. Querini come protettore e confratello della Confraternita della morte di S. Brigida*, Brescia, Seminario Vescovile



Fig. 263/b: O. Hamerani, *Recto di medaglia d'argento (dedicata al Querini) con la personificazione di Beneficenza, Religione e Scienza*, Brescia, Musei Civici



Fig. 264: A. Gavirati, A. Bolzoni, *Tavola con ritratto di Francesco Maria Ricci*. In *Anti-Lucrezio [...]* tomo secondo, Verona, A. Carattoni, 1751



Fig. 265: F. Zucchi, *Antiporta con doppio ritratto (Melchior de Polignac e Giovanni Emo)*. In *Anti-Lucrezio [...]* tomo primo, Verona, D. Ramanzini, 1752



Fig. 266: (D. Cunego), *Vignetta calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755



Fig. 267: D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755



Figg. 268-270: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Due orazioni*, Verona, A. Andreoni, 1755



Fig. 271: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di S. Andrea Avellino*. In *Breve esercizio di riflessioni*, Verona, J. Vallarsi, 1727



Fig. 272: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Facio*. In *Vita di San Facio*, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 273: G. Filosi, *Antiporta con Cristo portacroce*. In *I quattro libri dell'imitazione di Cristo*, Verona, P. A. Berno, 1737



Fig. 274: anonimo incisore, *Antiporta con immagine di Sant'Anna*. In *Vita di Sant'Anna*, Verona, D. Ramanzini, 1738



Fig. 275: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di S. Pietro Regalato*. In *Compendio della vita [...]* di S. Pietro Regalato, Verona, D. Ramanzini, 1747



Fig. 276: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Fedele*. In *Compendio della vita [...]* di San Fedele da Sigmaringa, Verona e Roma, A. Scolari, 1748



Fig. 277: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Giuseppe*. In *Compendio della vita [...]* di San Giuseppe da Leonessa, Verona e Roma, A. Scolari, 1748



Fig. 278: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Toscana*. In *Vita di S. Toscana*, Verona, A. Scolari, 1749



Fig. 279: A. Balestra, C. Orsolini, *Antiporta con ritratto di San Francesco di Sales*. In *Divotissimi Esercizj di preparazione*, Verona, D. Ramanzini, 1742



Fig. 280: A. Balestra, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Santa Francesca Romana*. In *Breve e divoto esercizio*, Verona e Pavia, A. Scolari, 1748



Fig. 281: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Maria Domicilla*. In *Memorie istoriche [...] di Suor Maria Domicilla*, Verona, D. Ramanzini, 1749

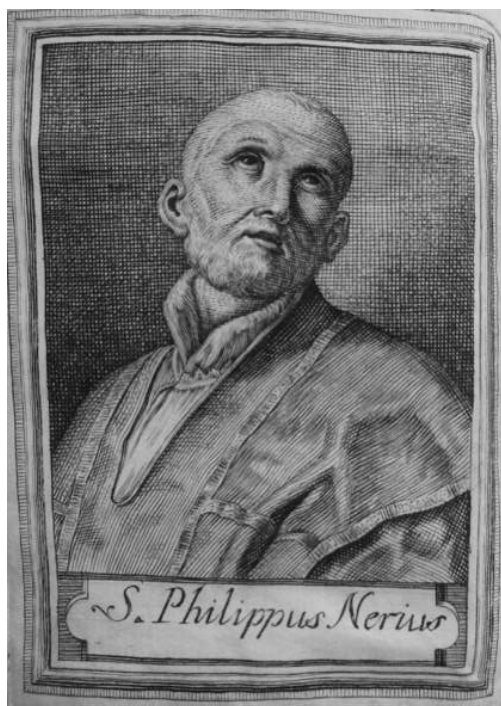


Fig. 282: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Vita di S. Filippo*, Verona, Tipografia del Seminario, 1751

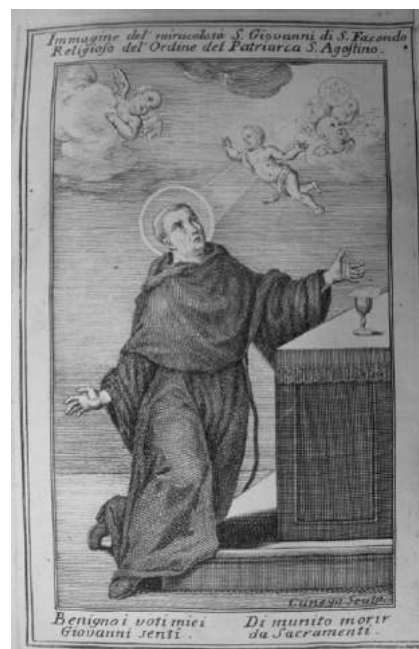


Fig. 283: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di S. Giovanni di S. Facondo*. In *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1752]



Fig. 284: D. Cunego (da A. Balestra), *Tavola calcografica con ritratto di San Tommaso da Villanova*. In *Orazioni a San Giovanni di S. Facondo*, Verona, A. Carattoni, s.d. [post 1752]



Fig. 284/a: A. Balestra, D. Cagnoni, *stampa calcografica con L'elemosina di San Tommaso di Villanova*



Fig. 285: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Fermo e Rustico*. In *Versione italiana de' gli Atti*, Verona, A. Andreoni, [post 1752]



Fig. 286: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di Santa Francesca Romana*. In *Vita di Santa Francesca*, Verona, P.A. Bero, 1753



Figg. 287-289: D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto e tavole con la vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P.A. Berno, 1756



Fig. 290: (D. Cagnoni?), *Tavola calcografica con ritratto di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P.A. Berno, 1756



Figg. 291-293: D. Cagnoni, *Tavole calcografiche con episodi della vita di San Luigi Gonzaga*. In *S. Luigi Gonzaga*, Verona, P.A. Berno, 1756





Fig. 294: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos*, I, Verona, D. Ramanzini, 1746



Fig. 294/a: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos*, I, Halle An Der Saale, J. G. Renger, 1717



Fig. 295: G. Gru, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Gazola*. In *Elementa Matheseos*, I, Verona, D. Ramanzini, 1746



Fig. 296: A. Voltolin, *Vignetta calcografica con stemma Porto*. In *Elementa Matheseos*, II, Verona, D. Ramanzini, 1746



Fig. 297: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Salvi*. In *Elementa Matheseos*, III, Verona, D. Ramanzini, 1746



Fig. 298: D. Cunego, *Vignetta calcografica con stemma Lechi*. In *Elementa Matheseos*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1751



Fig. 299: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con Allegoria della Medicina*. In *Opere mediche di Sebastiano Rotario*, Verona, fratelli Merlo, 1744



Fig. 300: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di Antonio Fracassini*. In *Naturae morbi hypochondriaci*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 301: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Carlo Gianella*. In *Trattato di medicina preservativa*, Verona, Tipografia del Seminario, 1751



Fig. 302: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Astronomicae, ac geographicae observationes*, Verona, D. Ramanzini, 1737



Fig. 303: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Mocenigo*. In *Astronomicae, ac geographicae observationes*, Verona, D. Ramanzini, 1737

Fig. 304: F. S. (François Séguier), *Antiporta calcografica con planimetria veronese*. In *Osservazioni della cometa*, Verona, Tipografia del Seminario, 1744

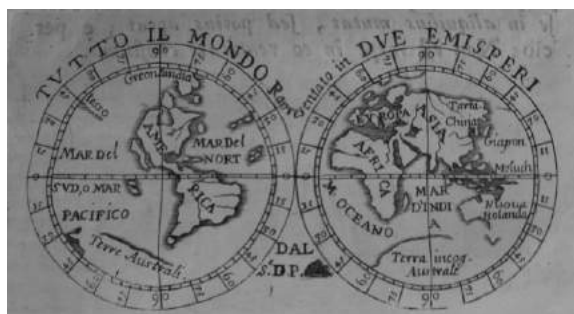
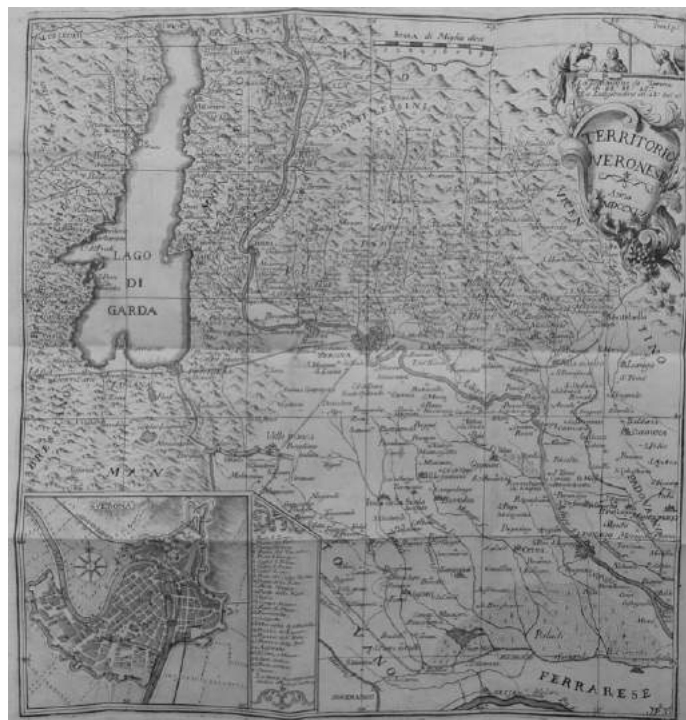
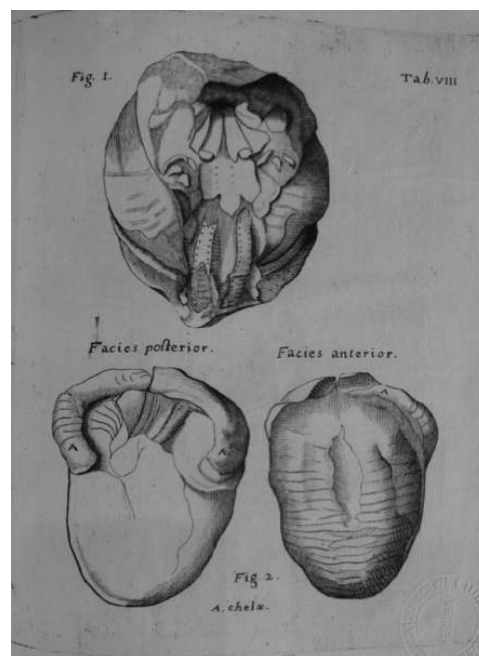


Fig. 305: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Ragguaglio di una grotta*, Verona, fratelli Merlo, 1739

Fig. 306: (G. Piccoli?), anonimo incisore (G. Scolari?), *Tavola calcografica*. In *Ragguaglio di una grotta*, Verona, fratelli Merlo, 1739



Fig. 307: G. Piccoli, G. Scolari, stampa calcografica con la *Veronensis territorii nova aucta atque accurata topographia*, s.l., s.n.t., 1720



Figg. 308-309: anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Corporum lapidefactorum*, Verona, D. Ramanzini, 1744

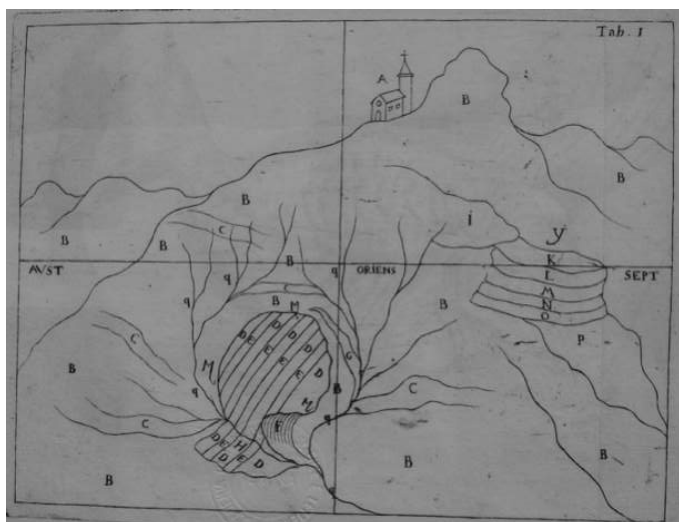
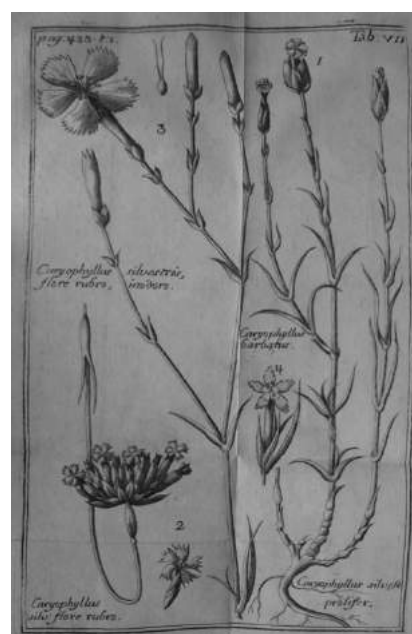
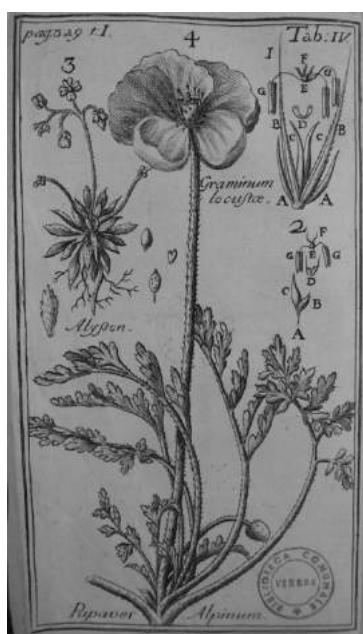


Fig. 310: (G. Arduino), anonimo incisore, *Tavola calcografica con il sito di Bolca*. In *Corporum lapidefactorum*, Verona, D. Ramanzini, 1744



Fig. 310/a: G. Arduino, *schizzo del sito di Bolca*, Verona, Biblioteca Civica



Figg. 311-313: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

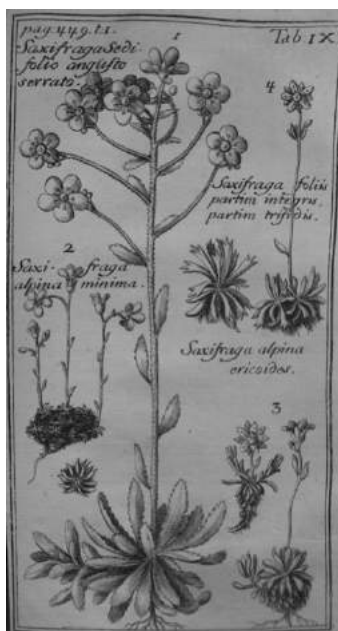
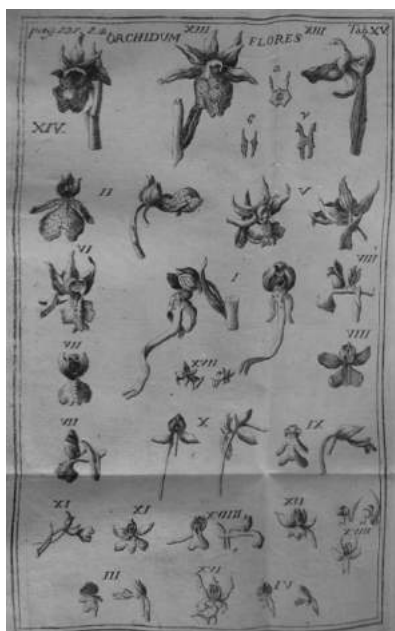


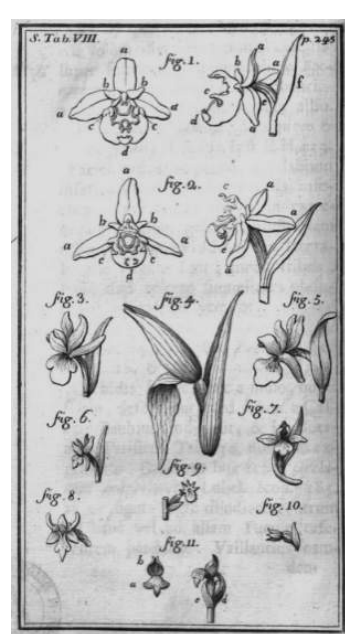
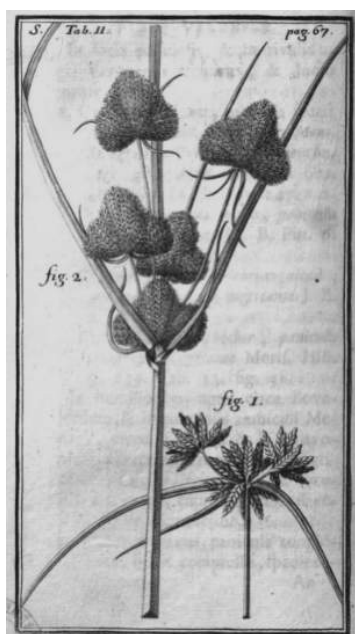
Fig. 314: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Plantae Veronenses*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Figg. 315-316: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Plantae Veronenses*, II, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 317: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Catalogus Plantarum*, I, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Figg. 318-320: (J. F. Séguier?), anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Plantarum quae in agro Veronensi reperiuntur*, Verona, A. Andreoni, 1754



Fig. 321: F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale*. In *Dionysii Longini De Sublimi libellus*, Verona, G. Tumermani, 1733



Fig. 322: F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Antonio Litta*. In *Dionysii Longini De Sublimi libellus*, Verona, G. Tumermani, 1733



Fig. 323: anonimo incisore (da G. M. Pomedelli), *Tavole calcografiche con medaglia di Angela Brenzona*. In *Cornelio Nipote veronese*, Verona, D. Ramanzini, 1732

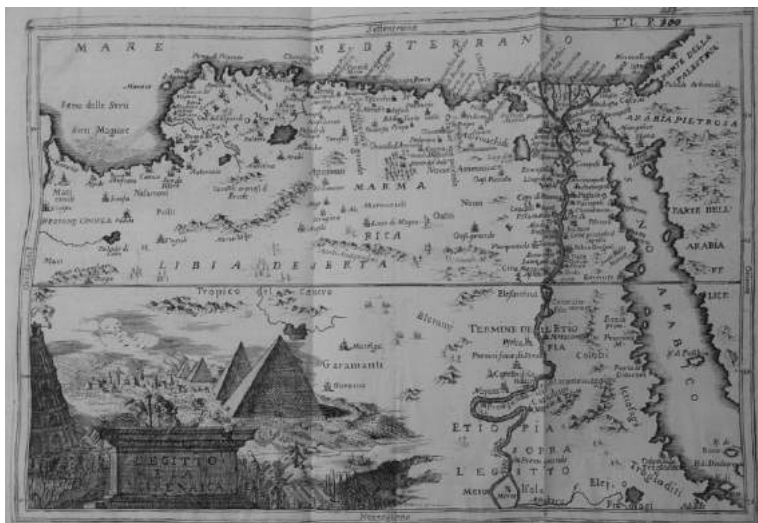


Fig. 324: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1733



Fig. 325: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1733



Fig. 326: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Erodoto Alicarnasseo*, II, Verona, D. Ramanzini, 1733

Fig. 327: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Gradenigo*. In *Tucidide istorico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1735



Fig. 328: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Tucidide istorico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1735



Fig. 329: G. Filosi, *Vignetta calcografica con stemma Giancix*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 330: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 331: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 332: anonimo incisore (G. Filosi?), *Tavola calcografica*. In *Le Opere di Senofonte ateniese*, I, Verona, D. Ramanzini, 1736



Fig. 333: anonimo incisore (G. Filosi?), *Vignetta calcografica con stemmi Carlotti e Brenzoni*. In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona, D. Ramanzini, 1738

Fig. 334: anonimo incisore
(G. Filosi?), *Tavola calcografica*.
In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona,
D. Ramanzini, 1738



Fig. 335: anonimo incisore
(G. Filosi?), *Tavola calcografica*.
In *Dionisio Alicarnasseo*, I, Verona,
D. Ramanzini, 1738



Fig. 336: anonimo incisore
(G. Filosi?), *Tavola calcografica*.
In *Dionisio Alicarnasseo*, Verona, I,
D. Ramanzini, 1738





Fig. 337: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741



Fig. 338: A. Voltolin, *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741

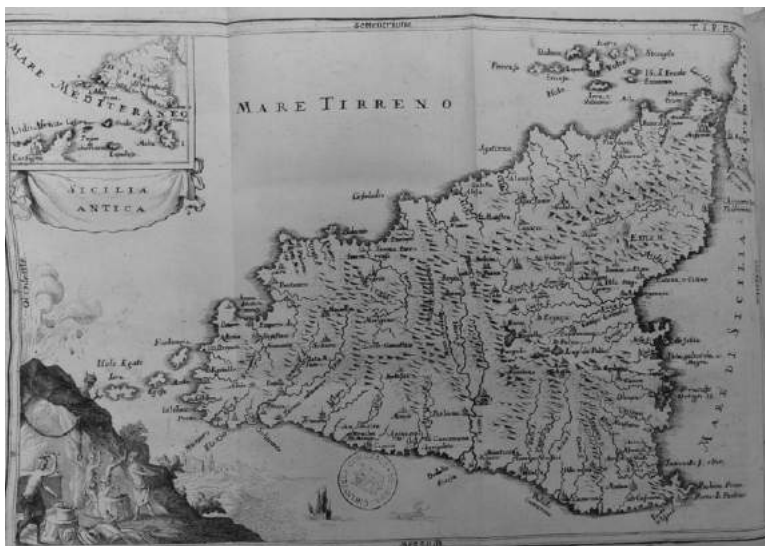


Fig. 339: anonimo incisore (A. Voltolin?), *Tavola calcografica*. In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741



Fig. 340: A. Voltolin, *Tavola calcografica*.
In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741



Fig. 341: A. Voltolin, *Tavola calcografica*.
In *Polibio storico greco*, Verona, D. Ramanzini, 1741



Fig. 342: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*.
In *Li due primi canti dell'Iliade e li due primi dell'Eneide*, Verona, D. Ramanzini, 1749

Fig. 343: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Argonautica di Valerio Flacco*, Verona, D. Carattoni, 1776

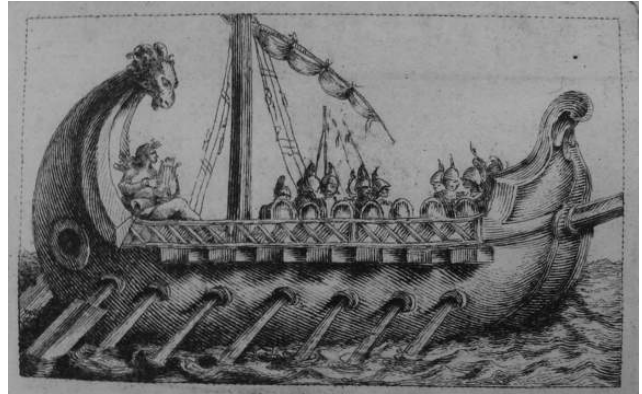


Fig. 344: M. Cornale, M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Dante*. In *La Divina Commedia*, Verona, G. Berio, 1749



Fig. 344/a: M. Cornale, M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Dante*. In *La Divina Commedia*, Padova, G. Comino, 1727



Fig. 344/b: M. Heylbrouck, *Antiporta con ritratto di Petrarca*. In *Le Rime di M. Francesco Petrarca*, Padova, G. Comino, 1732



Fig. 344/c: anonimo pittore, *Ritratto di poeta (Dante Alighieri?)*, Verona, Museo Canonica



Fig. 344/d: anonimo pittore, *Ritratto di poeta (Dante Alighieri?)*, già Losanna, collezione G. F. Reber



Fig. 344/e: S. Botticelli, *Ritratto di Dante Alighieri*, Le Grand Cologny (Ginevra), Fondazione Martin Bodmer



Fig. 345: (G. Cignaroli), B. Picart, F. Zucchi, *Antiporta calcografica*. In *La Bella Mano*, Verona, G. Tumermani, 1753



Fig. 345/a: G. Cignaroli, F. Zucchi, *Antiporta calcografica*. In *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini, II*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 346: D. Cagnoni, *Vignetta calcografica con stemma Viva*. In *La Bella Mano*, Verona, G. Tumermani, 1753

Fig. 347: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Delle lettere di messer Pietro Bembo*, Verona, P. A. Berno, 1743





Fig. 348: anonimo incisore, *Antiporta calcografica con ritratto di Girolamo Fracastoro*. In *Della sifilide*, Verona, D. Ramanzini, 1739



Fig. 348/a: A. Dalla Via, *Antiporta calcografica con ritratto di Girolamo Fracastoro*. In *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia*, Padova, G. Comino, 1718



Fig. 349: I. Pezzi, anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con allegoria del fiume Adige*. In *Della sifilide*, Verona, D. Ramanzini, 1739



Fig. 350: L. Perini, W. D. Gutwein, *Antiporta calcografica con ritratto di Gian Giorgio Trissino*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729



Fig. 350/a: V. Catena, *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*, Parigi, Musée du Louvre

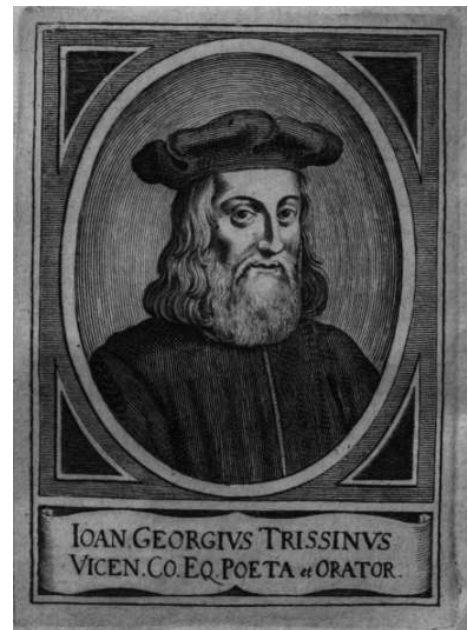


Fig. 350/b: anonimo incisore, *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*. In *Jacobi Philippi Tomasini [...] Elogia* Padova, S. Sardi, 1644



Fig. 351: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta frontespiziale con stemma Trissino*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729



Fig. 352: L. Perini, W. D. Gutwein, *Vignetta calcografica*. In *Tutte le Opere di Giangiorgio Trissino*, Verona, J. Vallarsi, 1729



Fig. 353: W. Kent, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Dorothy Savile*. In *Del Paradiso perduto*, Londra, C. Bennet, 1736



Fig. 354: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con Verona reggente l'Opera del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 355: (A. Balestra?), F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con personificazione della Libertà*. In *Rime di Paolo Rolli*, Verona, G. A. Tumermani, 1733



Fig. 356/a: G. Grisoni, N. Chasteau, *Antiporta allegorica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718

Fig. 356: (G. Grisoni), B. Picart, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 357: B. Picart, *Salmace ed Ermafrodito*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733



Fig. 358: B. Picart, *Perseo e Andromeda*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733



Fig. 359/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con ritratto del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718

Fig. 359: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con ritratto del Guarini*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 360/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con il fiume Alfeo*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718

Fig. 360: (P. L. Ghezzi), A. Balestra, F. Zucchi, *Tavola calcografica con il fiume Alfeo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, I, 1737



Fig. 361: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Pastori*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 361/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Pastori*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 362: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Silvio che fugge da Dorinda*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 362/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Silvio che fugge da Dorinda*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 363/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con ninfa e pastore*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 363: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con ninfa e pastore*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 364/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con Dorinda ferita da Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718

Fig. 364: (P. L. Ghezzi), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Dorinda ferita da Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, I, 1737



Fig. 365/a: P. L. Ghezzi, V. Franceschini, *Tavola calcografica con il sacrificio di Mirtillo*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 366: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 367: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 366/a: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 367/a: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718



Fig. 368: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 368/a: N. Chasteau, *Vignetta frontespiziale*. In *Il Pastor Fido*, Londra, J. Pickard, 1718





Fig. 369: A. Carracci, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Perseo e Andromeda*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, I, 1737



Fig. 369/a: A. Carracci, *Perseo e Andromeda*, Roma, Palazzo Farnese

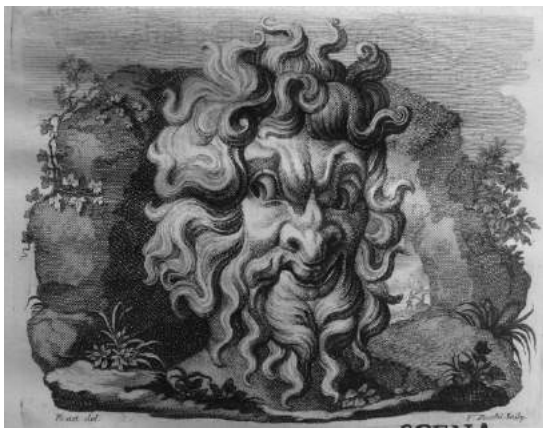


Fig. 370: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con testa di Satiro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 370/a: B. Picart, *Tavola calcografica con testa di Satiro*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724



Fig. 371: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Ercole e Iole sulla pantera*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

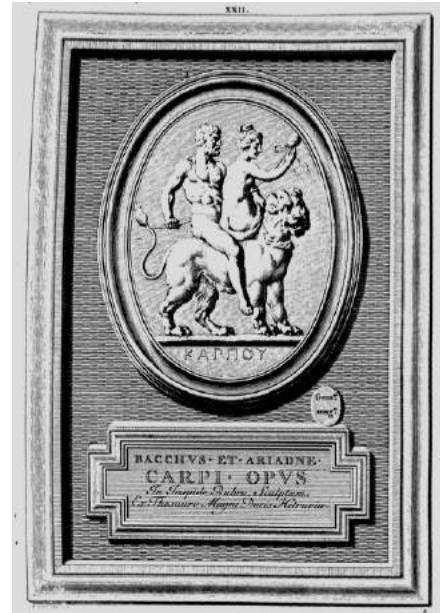


Fig. 371/a: B. Picart, *Tavola calcografica con Bacco e Arianna*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724



Fig. 372: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che doma un leone*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

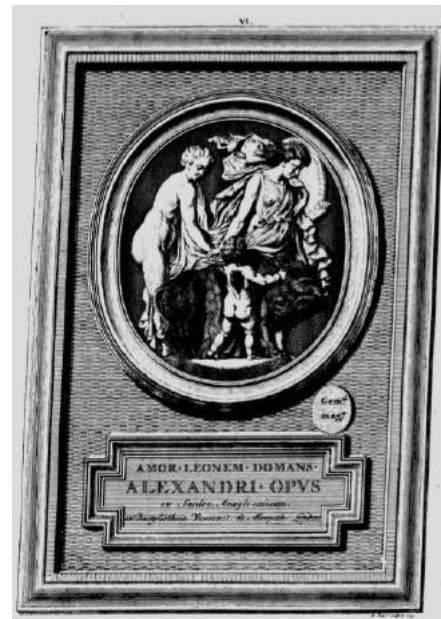


Fig. 372/a: B. Picart, *Tavola calcografica con Amore che doma un leone*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

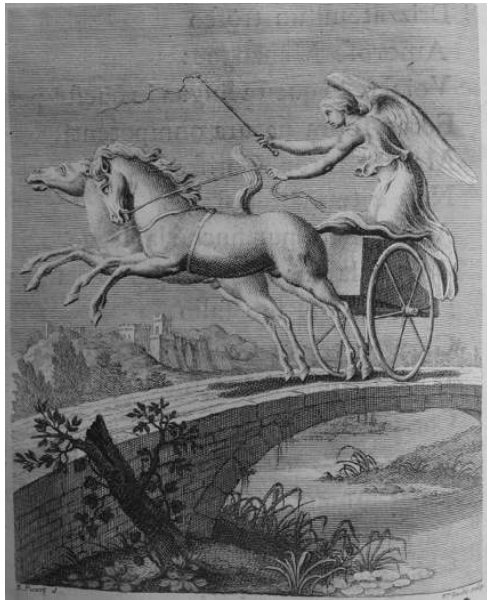


Fig. 373: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la Vittoria alata sul carro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

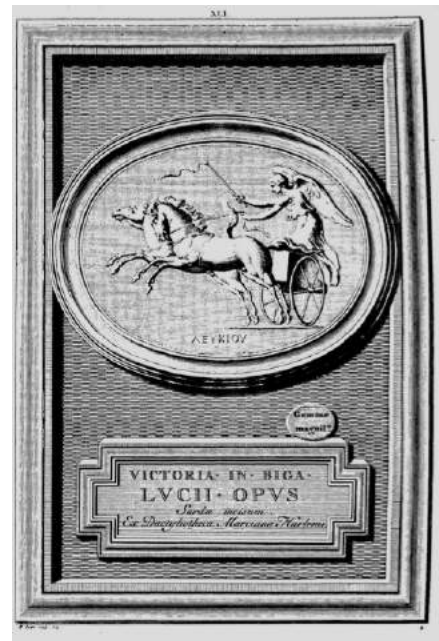


Fig. 373/a: B. Picart, *Tavola calcografica con la Vittoria alata sul carro*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724



Fig. 374: (B. Picart), F. Zucchi, *Vignetta calcografica con un fauno che suona la lira*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

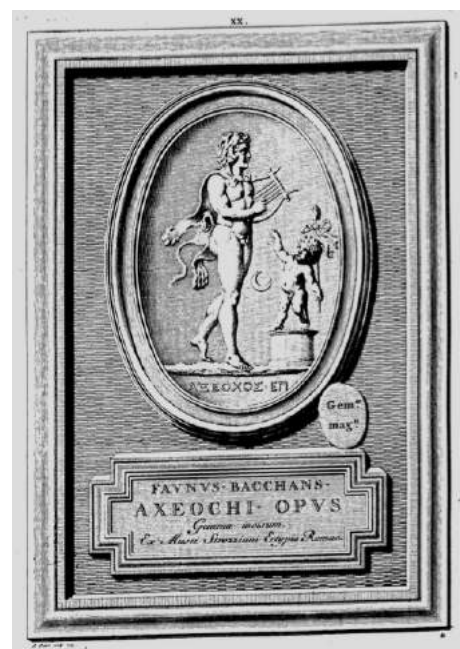


Fig. 374/a: B. Picart, *Tavola calcografica con con un fauno che suona la lira*. In *Gemmae antiquae caelatae*, Amsterdam, B. Picart, 1724

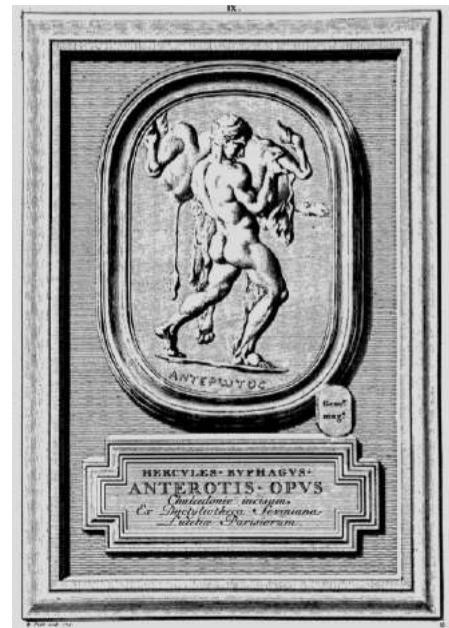




Fig. 377: B. Picart, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Apollo e Dafne*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 377/a: B. Picart, *Apollo e Daphne*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733



Fig. 378: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 379: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 380: M. Brida, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Dorinda giacente*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 381: A. Cavaggioni, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con il Guarini che orna il capo a un pastore*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 382: V. Bigari, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che guida un cieco*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

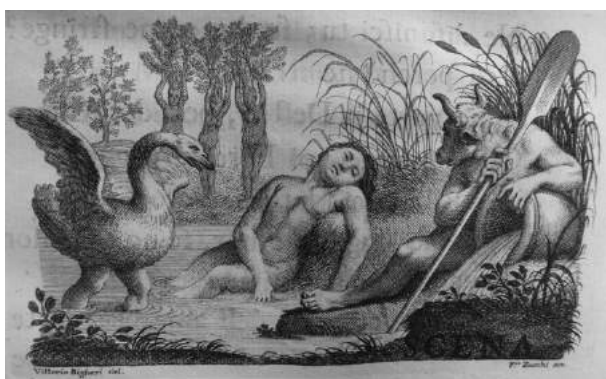


Fig. 383: V. Bigari [da B. Picart], F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la morte di Fetonte*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 383/a: B. Picart, *Metamorfosi di Cigno e delle sorelle di Fetonte*. In *Le Temple des Muses*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1733



Fig. 384: G. Diziani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con vecchia che pesca una ninfa*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 385: G. Diziani, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Carino penseroso*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 384/a: G. Diziani (attr. a), *Mosè difende le figlie di Jetro*, ubicazione sconosciuta (part.)



Fig. 385/a: G. Diziani (attr. a), *Erminia tra i pastori*, Augsburg, Museo Comunale



Fig. 385/b: G. B. Piazzetta, M. Schedl, *L'incontro di Erminia con il pastore (canto VII)*. In *La Gerusalemme Liberata*, Venezia, G. Albrizzi, 1745



Fig. 386: G. B. Tiepolo, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Dorinda che accarezza il cane di Silvio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 386/a: G. B. Tiepolo, *Agar nel deserto*, Udine, Galleria del Palazzo Patriarcale



Fig. 387: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Aurora nel carro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 388: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con il sacrificio di Lucrina*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 389: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Giove sull'aquila*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 390: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con la "Lotta dei baci"*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 391: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con pastorelli*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 392: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con amorino*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 393: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con pastorella*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 394: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amore che porge un olivo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 395: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Carino ed Uranio*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

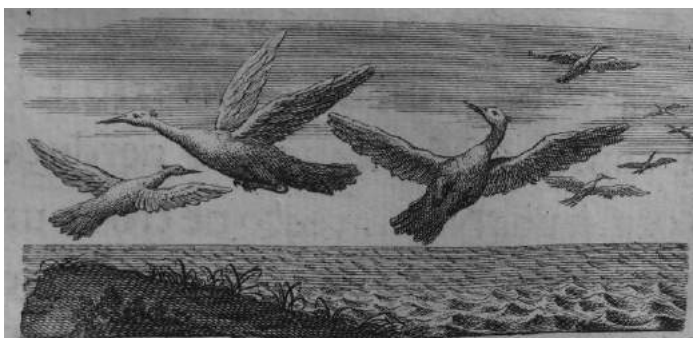


Fig. 396: (F. Zugno, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 397: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Imeneo*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 398: F. Zugno, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 399: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 400: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

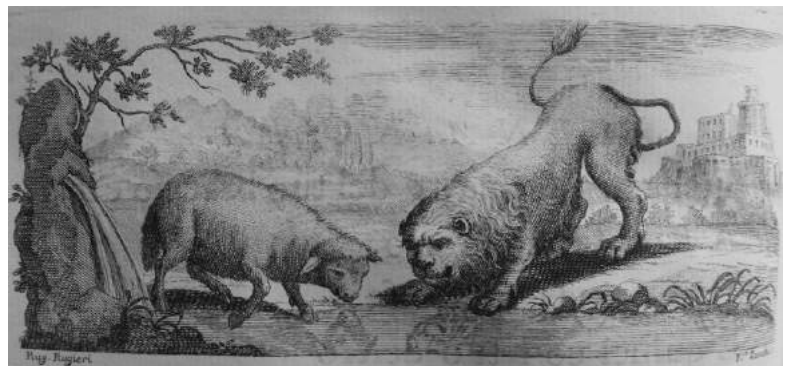


Fig. 401: R. Ruggeri, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737

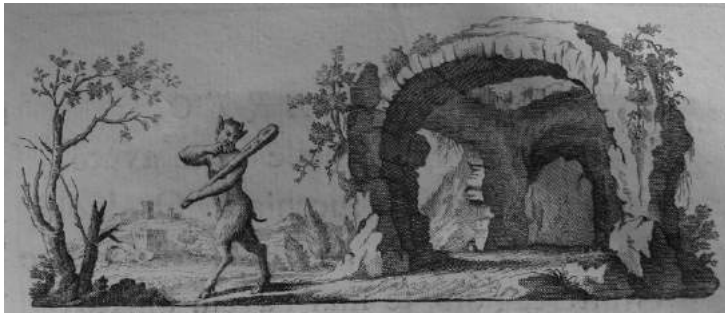


Fig. 402: (A. Joli, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con satiro*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 403: D. Bertoli, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Venere che scaccia una serpe*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 404: L. F. Duteur, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 405: F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 406: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini, II*, Verona, G. Tumermani, 1737

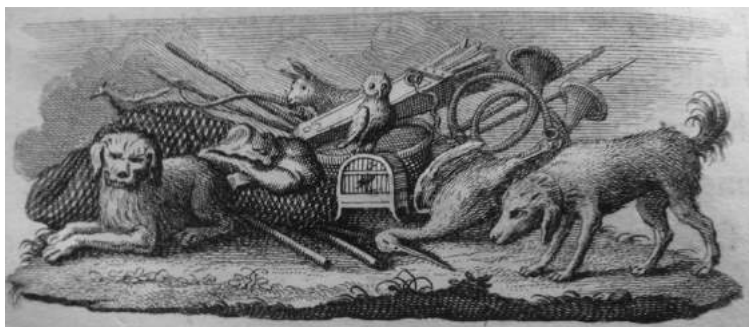


Fig. 407: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini, II*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 408: (F. Zugno, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini, II*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 409: M. Heylbrouck, *Vignetta calcografica con Apollo reggente il globo*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini, II*, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 410: (G. B. Tiepolo, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con marmo di collezione Maffei*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 411: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con diaspro del Museo fiorentino*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 412: V. Bigari, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con Amorino che porge il medicamento a Idropica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737

Fig. 413: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 414: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 415: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Figg. 416-416 bis: (B. Picart, F. Zucchi), *Vignette calcografiche*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 417: N. Chasteau, *Vignetta calcografica con scena pastorale*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, II, Verona, G. Tumermani, 1737



Fig. 418: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiposta con Apollo citaredo*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 418/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'Apollo citaredo*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 418/b: A. Balestra, A. Luciani, *Antiporta con Apollo e le Muse*. In *Poesie italiane di rimatrici viventi*, Venezia, S. Coleti, 1716



Fig. 419: (F. Zugno?), F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 420: (B. Picart, F. Zucchi), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 421: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 422: D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, III, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 423: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 424: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 425: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, IV, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 426: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta con allegoria di un letterato al cospetto di Apollo*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Verona, G. Tumermani, 1726



Fig. 426/a: A. Balestra, *Studio preparatorio per l'allegoria di un letterato al cospetto di Apollo, in presenza delle Muse*, Parma, Biblioteca Palatina



Fig. 426/b: A. Balestra (attribuito a), *Studio per l'allegoria di un letterato al cospetto di Apollo, in presenza delle Muse*, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, fondo Luxoro)



Fig. 426/c: F. Cattini, *Antiporta allegorica*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Venezia, M. Piotto, 1751



Fig. 426/d: F. De Grado, *Antiporta allegorica*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Napoli, G. M. Porcelli, 1780



Fig. 427: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Ritratto di Alessandro Guidi*. In *Poesie di Alessandro Guidi*, Verona, G. Tumermani, 1726



Fig. 428: A. Balestra, M. Heylbrouck, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *Il Paradiso Perduto*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 428/a: G. Celta, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *De Sacratissimis D. N. Iesu Christi*, I, Venezia, S. Combi e G. La Noù, 1652



Fig. 428/b: incisore DR, *Vignetta frontespiziale con Minerva*. In *Geographiae et Hydrographiae reformatae*, Venezia, G. La Noù, 1672



Fig. 429: F. Zucchi, *Vignetta con ritratto di John Milton*. In *Il Paradiso Perduto*, I, Parigi [ma Verona], 1740



Fig. 429/a: M. van der Gucht, *Antiporta con ritratto di John Milton*. In *Del Paradiso Perduto*, Londra, S. Aris, 1729



Fig. 430-430 bis: anonimo incisore, *Vignette calcografiche con stemmi De Mancini e Tadini*. In *Il Paradiso Perduto*, I e II, Parigi [ma Verona], 1740



Fig. 431: A. Mela, F. Zucchi, *Vignetta calcografica con stemma Gazola*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

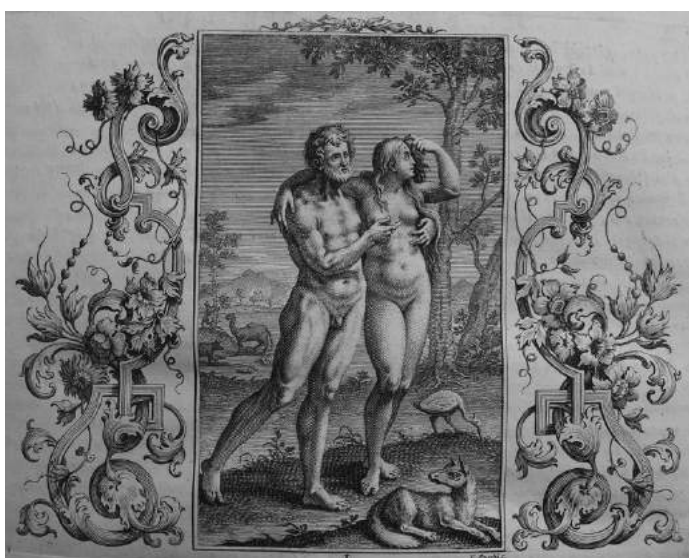


Fig. 432: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 432/a: M. de Vos, J. Sadeler, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. In *Boni et Mali Scientia*, Anversa, J. Sadeler, 1583



Fig. 433: S. Piatti, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con il demonio pensieroso*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 434: G. B. Crosato, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Dio Padre e Gesù*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 435: G. B. Piazzetta, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con un angelo che scaccia un demonio*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 435/a: G. B. Piazzetta, *Apoteosi di San Domenico*, Venezia, chiesa di san Giovanni e Paolo (part.)



Fig. 435/b: G. B. Piazzetta, *Studio preparatorio per angelo in volo*, Cleveland Museum of Art



Fig. 435/c: G. B. Piazzetta, *Visione dei Santi Giacinto, Lodovico Bertrando e Vincenzo Ferrer*, Venezia, Chiesa di Santa Maria del Rosario (Gesuati)



Fig. 435/d: G. B. Piazzetta, *Assunzione della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre (part.)



Fig. 436: [F. Brusasorzi], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con demone sconfitto da un angelo*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 436/a: F. Brusasorzi, *Madonna in gloria con san Michele Arcangelo, san Gabriele Arcangelo e san Raffaele Arcangelo*, Verona, San Giorgio in Braida (part.)



Fig. 437: G. B. Cignaroli, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la cacciata dell'angelo ribelle*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 437/a: G. B. Cignaroli, *Studio preparatorio per la cacciata dell'angelo ribelle*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

Fig. 437/b: G. B. Cignaroli, *Studio preparatorio con un angelo che lega il demonio*, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Fig. 438: [M. de Vos], F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con il Padre eterno nell'atto di creare*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 438/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La creazione del Firmamento*. In *Imago Bonitatis Illius*, Anversa, J. Sadeler, 1584-1589





Fig. 439: (M. de Vos), F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la creazione di Eva da una costola di Adamo*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 439/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La creazione di Eva*. In *Imago Bonitatis Illius*, Anversa, J. Sadeler, 1584-1589

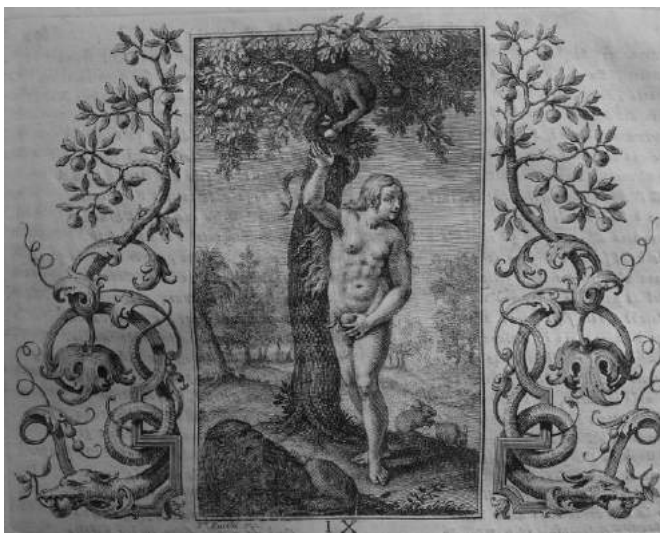


Fig. 440: (M. de Vos), F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la tentazione di Eva*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 440/a: M. de Vos, J. Sadeler, *La caduta*.
In *Boni et Mali Scientia*, Anversa, J. Sadeler, 1583



Fig. 441: G. B. Tiepolo, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la Morte che accarezza il Peccato*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742



Fig. 441/a: anonimo pittore, *La Morte che accarezza il Peccato*, ubicazione ignota, già Galleria Costantini



Fig. 442: N. Billy, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con Adamo e l'arcangelo Michele*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

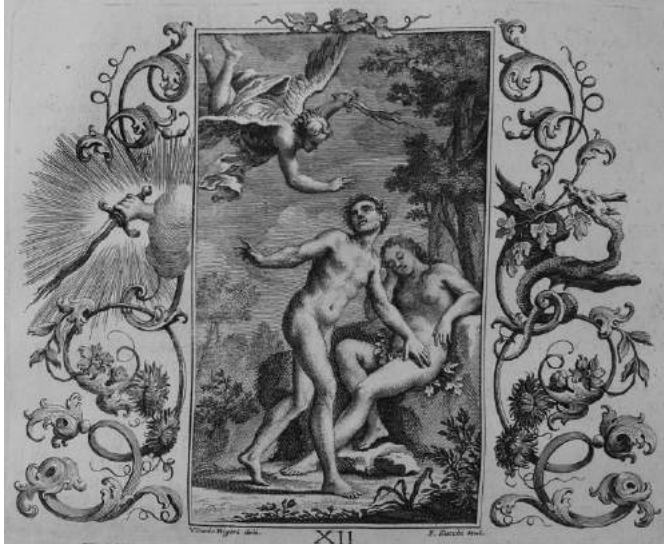


Fig. 443: V. Bigari, F. Zucchi e A. Visentini, *Vignetta con la cacciata dal Paradiso*. In *Il Paradiso Perduto*, Parigi [ma Verona], 1742

Fig. 444: J. Amigoni, J. Wagner, *Tavola con ritratto di Paolo Rolli*. In *Componimenti poetici*, I, Verona, G. Tumermani, 1744



Fig. 445: M. Spada, F. Zucchi, *Antiporta con l'addottoramento del Grillo*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 446: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto I)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738

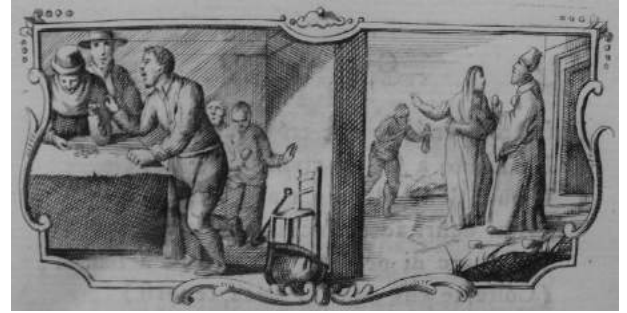


Fig. 447: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto II)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 448: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto III)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738

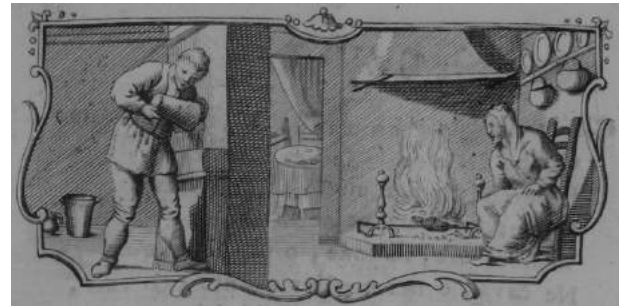


Fig. 449: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto IV)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 450: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto V)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 451: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VI)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 452: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VII)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 453: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto VIII)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738

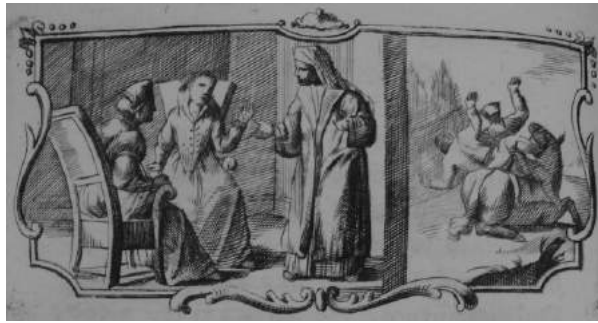


Fig. 454: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto IX)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738

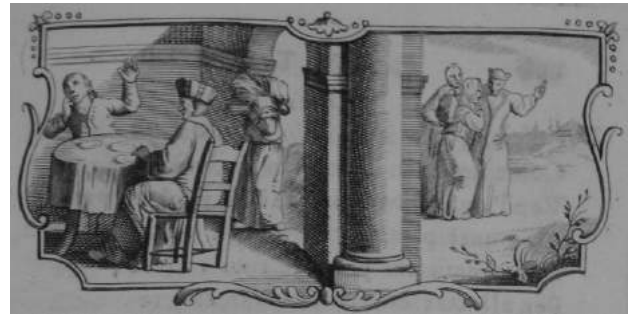


Fig. 455: (M. Spada?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica (canto X)*. In *Grillo Canti dieci*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 456: monogrammista MO, *Antiporta con ritratto del Gonnella*. In *Il Gonnella Canti XII*, Verona, D. Ramanzini, 1739



Fig. 457: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con impresa filarmonica*. In *Sonetti e Canzoni*, Verona, A. Andreoni, 1755



Fig. 458: P. Rotari, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Alessandro Maffei*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 458/a: J. Vivien, *Ritratto di Alessandro Maffei davanti a Namur*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 459: A. Balestra, (F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737

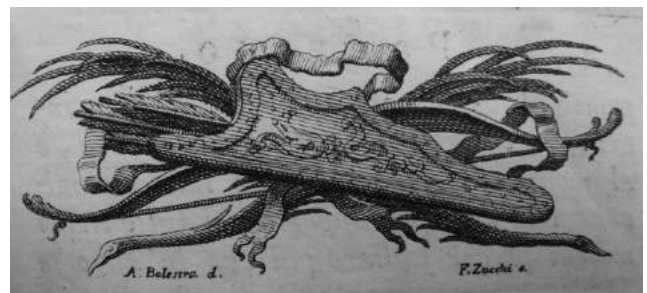


Fig. 460: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Memorie del General Maffei*, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 461: (D. Bertoli?), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 461/a: Tari napoletano, tipo "Propago imperii" del 1716



Fig. 462: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma di Carlo VI*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 463: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica raffigurante l'Obbedienza*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 464: C. Natoire, E. Fessard, *Tavola calcografica con bassorilievo del Musée du Louvre*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 464/a: scultore degli inizi del XVI secolo, *Bassorilievo con scena di "Conclamatio"*, Parigi, Musée du Louvre

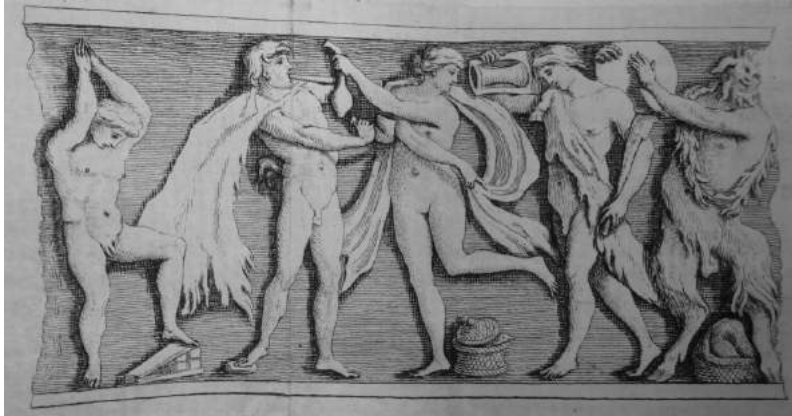


Fig. 465: (C. Natoire?, E. Fessard?), *Tavola calcografica con bassorilievo del Musée du Louvre*. In *Osservazioni Letterarie*, I, Verona, J. Vallarsi, 1737



Fig. 466/a: *Tazza Farnese. Interno*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Fig. 466: R. Pozzi, C. Gregori, *Tavola calcografica con Tazza Farnese*. In *Osservazioni Letterarie*, II, Verona, J. Vallarsi, 1738



Fig. 467/a: *Tazza Farnese. Esterno*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Fig. 467: (R. Pozzi?, C. Gregori?), *Tavola calcografica con Tazza Farnese*. In *Osservazioni Letterarie*, II, Verona, J. Vallarsi, 1738

Fig. 468: (I. Agliaudo), F. Zucchi, *Tavola calcografica con alzato della Basilica di Superga*. In *Osservazioni Letterarie*, III, Verona, J. Vallarsi, 1738

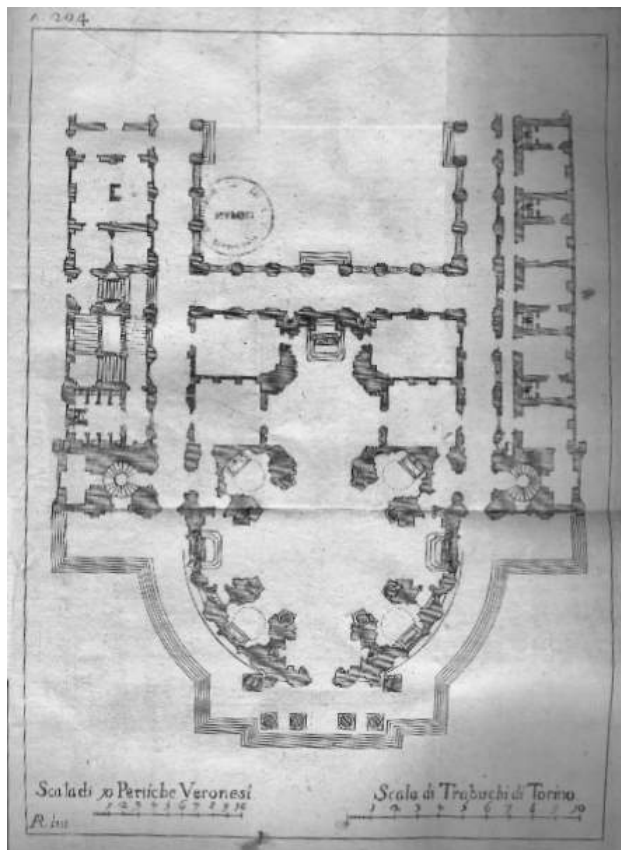


Fig. 469: A. Pompei, *Tavola calcografica con planimetria della Basilica di Superga*. In *Osservazioni Letterarie*, III, Verona, J. Vallarsi, 1738

Fig. 470: D. Bertoli, F. Zucchi, *Tavola calcografica con Gemma Augustea*. In *Osservazioni Letterarie*, IV, Verona, J. Vallarsi, 1739



Fig. 470/a: anonimo incisore, *Tavola calcografica con Gemma Augustea*. In *De re vestiaria*, Anversa, Officina Plantiniana, 1665

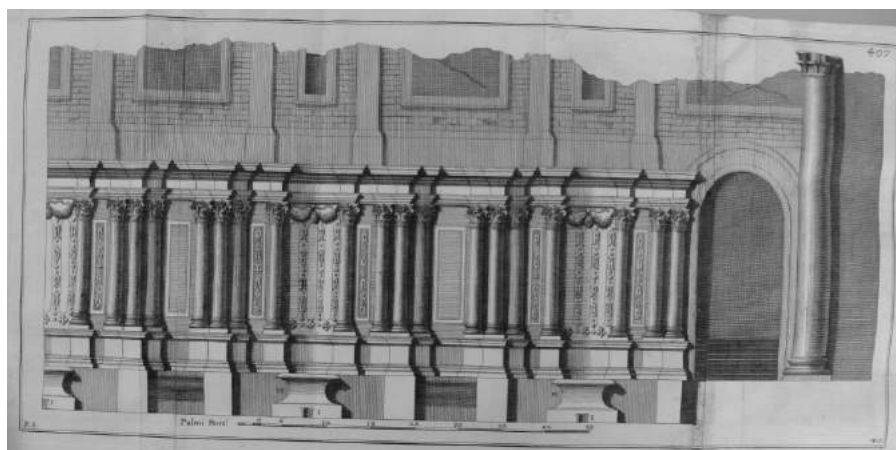


Fig. 471: monogrammista IFS, F. Zucchi, *Tavola calcografica con alzato delle Terme palatine*. In *Osservazioni Letterarie*, VI Verona, J. Vallarsi, 1740



Fig. 472: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Gli scherzi di fortuna*, Verona, D. Rossi [1665]



Fig. 473: anonimo incisore (M. Cignaroli?), *Antiporta*. In *La Cidippe*, Verona, s.n.t., [1671?]



Fig. 474: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Tullo Ostilio*, Verona, fratelli Merlo, [1689]



Fig. 475: monogrammist CLB (C. L. del Basso?), *Antiporta*. In *Furio Camillo*, Verona, fratelli Merlo, 1698



Fig. 476: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Tito Manlio*, Verona, fratelli Merlo, 1699



Fig. 477: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *L'ingratitudine castigata*, Verona, s.n.t., [1701]



Fig. 478: anonimo incisore, *Antiporta*. In *Laodicea e Berenice*, Verona, fratelli Merlo, 1708



Fig. 479: M. Marcola, *Il teatro dei comici in Arena*, Chicago, Art Institute of Chicago



Fig. 480: P. A. Novelli, M. Giampiccoli, *Antiporta con rappresentazione areniana*. In *Delle Comedie di Carlo Goldoni*, XII, Venezia, G. B. Pasquali, 1774



Fig. 481: anonimo incisore, *Antiporta*. In *L'amor filiale*, Verona, erede Carattoni, 1771



Fig. 481/a: anonimo incisore, *Antiporta*. In *L'onesto colpevole*, Venezia, A. Graziosi, 1769



Fig. 482: F. Zucchi, *Vignetta con ritratto di Rinaldo I.* In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 483: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Iniziale calcografica con stemma della famiglia d'Este.* In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 484: (F. Zucchi), *Vignetta frontespiziale con vaso etrusco di collezione Maffei.* In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 484/b: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica.* In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

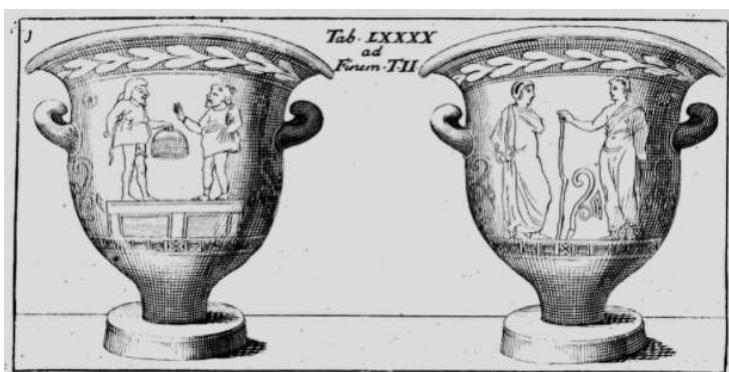


Fig. 484/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica.* In *Thomæ Dempsteri De Etruria regali libri VIII*, Firenze, G. G. Tartini, S. Franchi, 1723-1724



Fig. 485: V. Franceschini, *Vignetta calcografica*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 486: (G. B. Tiepolo, F. Zucchi), *Vignetta calcografica con marmo di collezione Maffei*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730

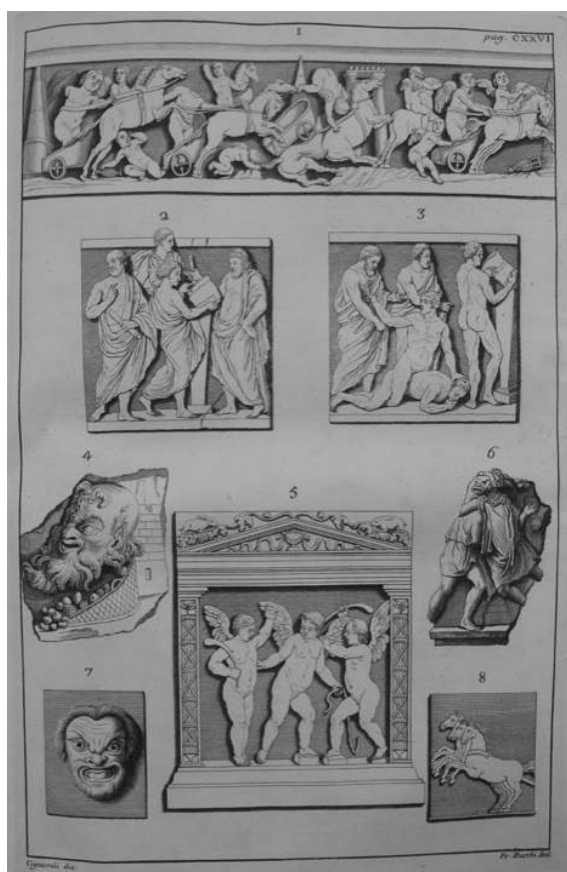


Fig. 486/a: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

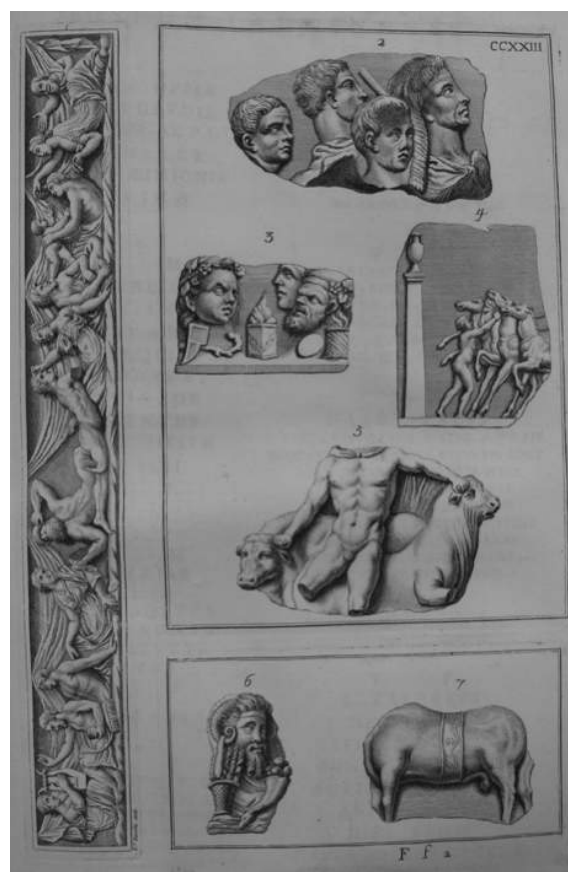


Fig. 487/a: (G. D. Cignaroli, F. Zucchi), *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749



Fig. 487: (F. Zucchi), *Vignetta calcografica con rilievo greco dell'Università di Torino*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730



Fig. 488: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, G. Tumermani, 1730

Fig. 488/a: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Thesaurus numismatum*, [Amsterdam], sumptibus autoris, 1672



Fig. 488/b: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Dissertationes de Alexandri Magni Numismate*, Lione, J. Van der Aa, 1722





Fig. 489: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Catone in Utica*, Venezia, G. Savioni, [1737]



Fig. 490: G. B. Lambranzi, A. Bosio, *Antiporta allegorica*. In *Artaserse*, Verona, J. Vallarsi, [1733]



Fig. 491: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *L'Alessandro nell'Indie*, Verona, D. Ramanzini, [1740]



Fig. 492: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Ezio*, Verona, D. Ramanzini, [1740]



Fig. 493: (G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745

Fig. 494: (G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 495: (G. B. Tiepolo?, F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745

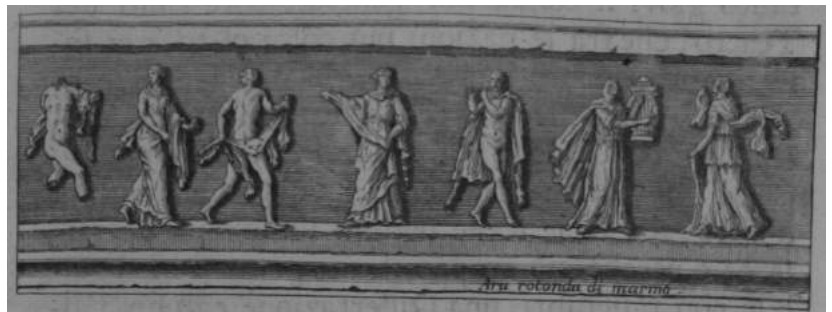


Fig. 496: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica con rilievo antico*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 497: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con rilievo antico*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745

Fig. 497/a: G. D. Cignaroli, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Museum Veronense*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

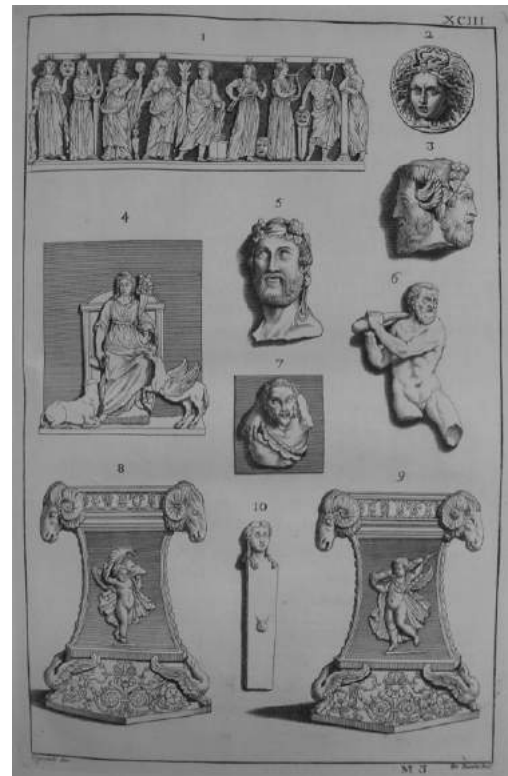


Fig. 498: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 499: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*. In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 500: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*.
In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 501: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*.
In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 502: J. I. La Touche, Q. P. Chedel, *Tavola calcografica*.
In *Merope*, Verona, D. Ramanzini, 1745



Fig. 503: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Venier*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 504: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 505: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con l'uccisione di Cellia*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 506: D. Valesi, *Vignetta calcografica con il recupero del corpo di Cellia*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 507-508: (G. G. Figari?, D. Valesi?), *Iniziali calcografiche*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 509: G. G. Figari, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Servio Tullio*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 510: anonimo incisore (D. Cunego?), *Vignetta calcografica*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 511: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 512: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con Peponilla al cospetto di Vespasiano*. In *Il Giulio Sabino*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 512/a: F. Lorenzi, *Madonna col Bambino e i santi Antonio abate, Caterina e Domenico*, Castelnuovo del Garda, fraz. Cavalcaselle, Chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo (part.)



Fig. 513: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma di Massimiliano Giuseppe Elettore di Baviera*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765



Fig. 514: G. Dal Pozzo, C. Dall'Acqua, *Antiporta con rappresentazione de Il Medo*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765



Fig. 515: anonimo incisore (C. Dall'Acqua?), *Vignetta frontespiziale con Medea*. In *Il Medo*, Verona, A. Carattoni, 1765



Fig. 516: F. Lorenzi, G. Volpato, *Tavola calcografica con Verona che offre Lo Stabat Mater ad Apollo*. In *Lo Stabat Mater*, s.n.t., s. a. [1766 ca.]



Fig. 517: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con Talia*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765

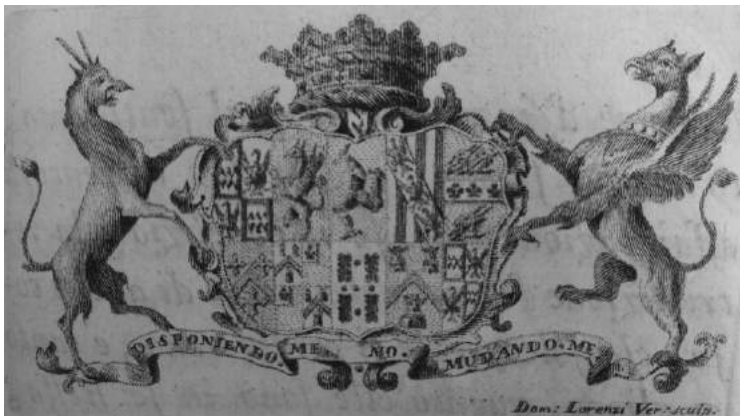


Fig. 518: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con stemma Montagu*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765



Fig. 519: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765



Fig. 520: anonimo incisore (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *Il Pseudolo*, Firenze [ma Verona, A. Carattoni] 1765

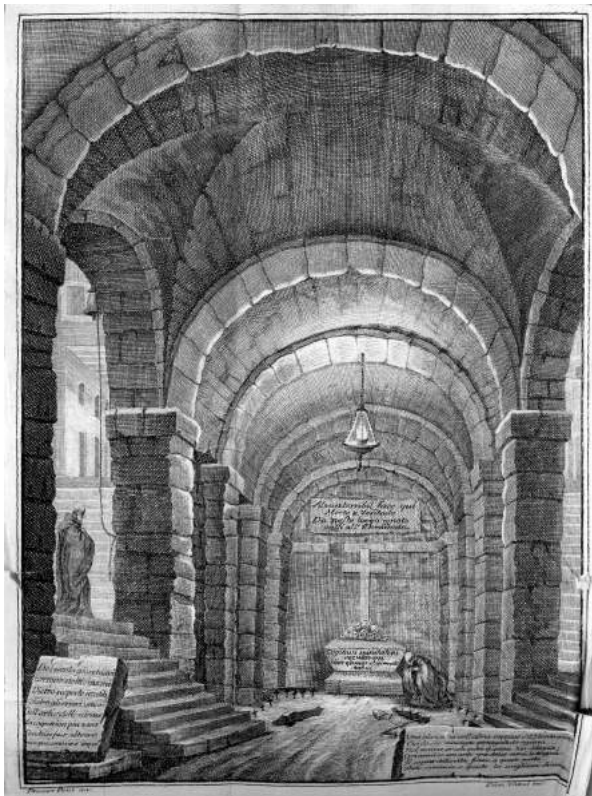


Fig. 521: G. P. Pesci, D. Valesi, *Antiporta*. In *Il conte di Commingio*, Verona, M. Moroni, [1767]



Fig. 522: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 523: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 524: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Antiporta con Alboino e Rosmunda*. In *I Longobardi*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 525: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Antiporta con la morte di Telane ed Ermelinda*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 526: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con il ferimento di una guardia di Odoacre*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769

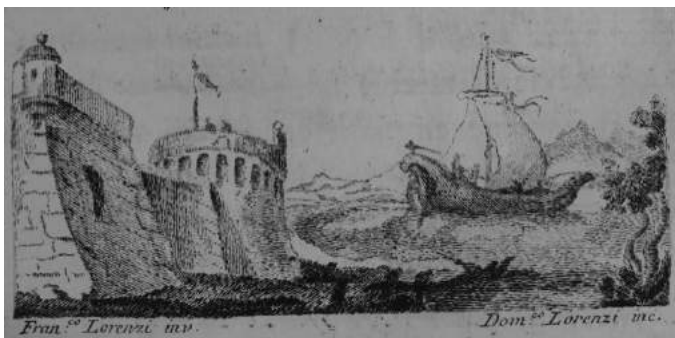


Fig. 527: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con la partenza di Telane*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 528: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con la lettura di una lettera di Telane da parte di Odoacre*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 529: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con il rientro di Telane*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769



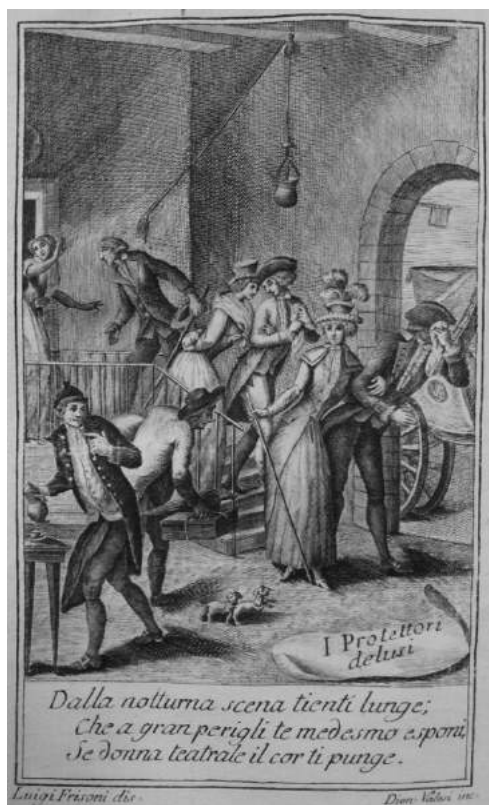
Fig. 530: anonimo incisore (D. Lorenzi), *Vignetta calcografica con il monumento funebre di Telane ed Ermelinda*. In *Telane ed Ermelinda*, Verona, M. Moroni, 1769



Fig. 531: D. Lorenzi, *Frontespizio calcografico*. In *Ariàrato*, Verona, M. Moroni, 1773



Fig. 532: L. Frisoni, D. Valesi, *Antiporta allegorica*. In *Componenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791



Figg. 533-534: L. Frisoni, D. Valesi, *Tavole calcografiche* ("I Protettori delusi" e "Una rara fedeltà"). In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791



Fig. 535: L. Frisoni, D. Valesi, *Tavola calcografica* ("I damerini in disgusto"). In *Componimenti teatrali*, I, Verona, D. Ramanzini, 1791



Fig. 536: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografica* ("La moda"). In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791



Fig. 537: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Harun Califo"). In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791



Fig. 538: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("I comici in sconcerto"). In *Componimenti teatrali*, II, Verona, D. Ramanzini, 1791



Fig. 539: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Il ritorno dalla corte"). In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792



Fig. 540: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("I matrimoni formati dall'accidente"). In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792



Fig. 541: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("La irresoluta vinta dall'eroismo"). In *Componimenti teatrali*, III, Verona, D. Ramanzini, 1792



Fig. 542: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Un felice inganno"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793



Fig. 543: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Crementina. Regina di Sanga"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793



Fig. 544: (L. Frisoni?, D. Valesi?), *Tavola calcografia* ("Il temporale"). In *Componimenti teatrali*, IV, Verona, D. Ramanzini, 1793



Fig. 545: G. Mattioli, *Antiporta con catafalco in onore del podestà Pisani*. In *Raccolta di componimenti in morte di sua eccellenza Girolamo Pisani*, Verona, D. Ramanzini, 1739



Fig. 546: D. Cagnoni, *Frontespizio calcografico*. In *Oratio in funere [...] Catharinae Camilli Rubini patricii veneti filiae*, Verona, Tipografia del Seminario, 1749



Fig. 547: C. Benassi, *Testata xilografica con emblema dell'Accademia dei Fluttuanti*. In *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli*, Verona D. Ramanzini, 1750

Fig. 547/a: M. Bianchi, P. Termanini, *Emblema dell'Accademia dei Fluttuanti*. In *Diploma di Laura Bassi Veratti*, Modena, 1744 (part.)



Fig. 548: F. Lorenzi, C. Cunego, *Antiporta con ritratto di Becelli*. In *Rime e versi in morte di Giulio Cesare Becelli*, Verona D. Ramanzini, 1750



Fig. 548/a: F. Lorenzi, *Studio preparatorio per antiporta*, Verona, Museo di Castelvechio

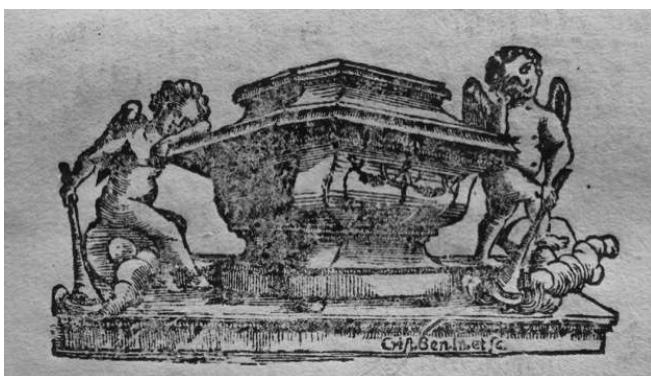


Fig. 549: C. Benassi, *Vignetta xilografica frontespiziale*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755



Fig. 550: P.A. Rotari, C. Cunego, *Antiporta con ritratto di Maffei*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755



Fig. 551: A. Cristofali, G. A. Urbani, *Tavola calcografica con catafalco funerario*. In *Orazione funebre in morte del marchese Scipione Maffei*, Verona, D. Ramanzini, 1755



Fig. 552: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con emblema arcadico*. In *Nelle nozze della figlia di Flamio Brauronio e di Erminia Meladia*, Verona, J. Vallarsi, [1724-1728]



Fig. 553: W. D. Gutwein, *Vignetta frontespiziale con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, J. Vallarsi, 1728

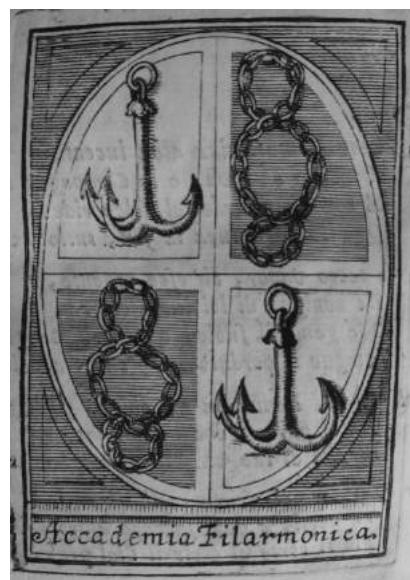


Fig. 554: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, J. Vallarsi, 1728



Fig. 555: W. D. Gutwein, *Vignetta frontespiziale con emblema filarmonico*. In *Componimenti di alcuni accademici filarmonici a Sue Eccellenze Lodovico Manini*, Verona, G. Tumermani, 1728

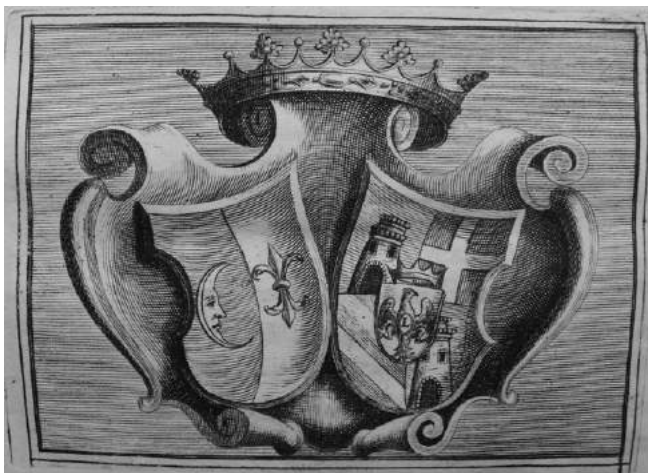


Fig. 556: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemmi Rezzonico e Widmann*. In *Rime e versi nelle nozze di sue eccellenze Lodovico Vidman*, Verona, J. Vallarsi, 1740



Fig. 557: anonimo incisore, *Doppia antiporta calcografica con stemma Giusti e Trissino*. In *Rime per le nozze del Signor Gaspare Giusti*, Verona, J. Vallarsi, 1740



Fig. 558: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta con allegoria di Verona*. In *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso*, Verona, G. Tumermani, 1732



Fig. 558 bis: A. Balestra, F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale*. In *Rime varie in occasione delle nozze del Signor Marchese Giuseppe Sagramoso*, Verona, G. Tumermani, 1732



Fig. 559: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Rime nelle nozze della signora contessa Costanza Bevilaqua Lazise*, Verona, G. Tumermani, 1736



Fig. 559/a: N. Chasteau, *Vignetta calcografica*. In *Il Pastor Fido tragicommedia di Battista Guarini*, Londra, G. Pickard, 1718



Fig. 560: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemmi Cornaro e Micheli*. In *Rime e versi per le Nozze di SS. EE. Elena Cornaro e Giovanni Micheli*, Verona, G. Tumermani, 1738



Fig. 561: (G. B. Cignaroli), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemmi Miniscalchi e Capra*. In *Gl'imenei del Signor Conte Luigi Miniscalchi*, Verona, D. Ramanzini, 1744



Fig. 562: F.N., F.C., *Doppia antiporta calcografica con stemma Carlotti e Nogarola*. In *Rime, e versi per le nozze del nobil sig. Conte Alessandro Nogarola*, Verona, D. Ramanzini, 1748



Fig. 563: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Per le nozze del nob. Signor Conte Rufino Campagna*, Verona, D. Ramanzini, 1750



Fig. 564: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745

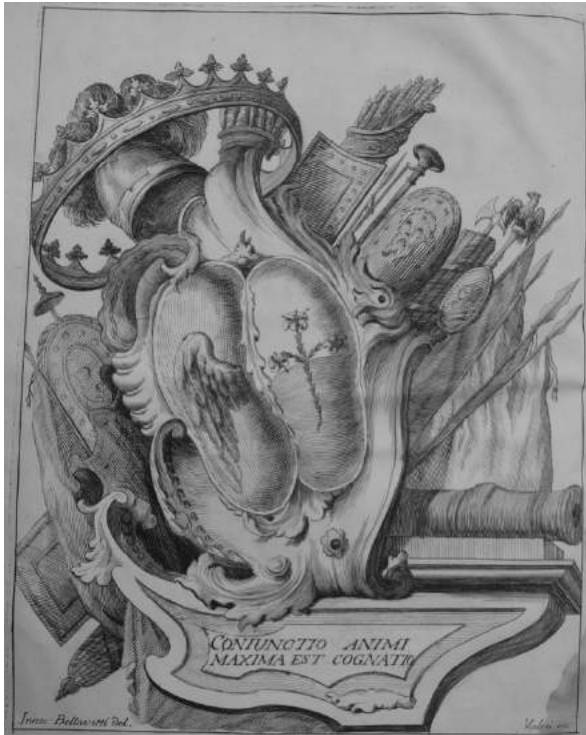


Fig. 565: I. Bellavite, D. Valesi, *Antiporta con stemmi Bevilacqua e Negroboni*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 566: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 567: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 568: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Per le nozze del signor Co. Alessandro Bevilaqua*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 569: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Mocenigo Soranzo e Contarini*. In *Rime e versi per le nozze di [...] Tommaso Mocenigo Soranzo*, Verona, Tipografia Camerale, 1752



Fig. 570: D. Cagnoni, *Vignetta calcografica*. In *Rime e versi per le nozze di [...] Tommaso Mocenigo Soranzo*, Verona, Tipografia Camerale, 1752



Fig. 571: anonimo incisore, *Tavola calcografica con stemma Valenti Gonzaga*. In *Cantata per le acclamatissime nozze*, Verona, A. Carattoni, 1755



Fig. 572: D. Valesi, *Tavola calcografica con stemmi Malaspina e Verità*. In *Rime per le nozze del Nob. Sig. Marchese Francesco Malaspina*, Verona, A. Andreoni, [1757]

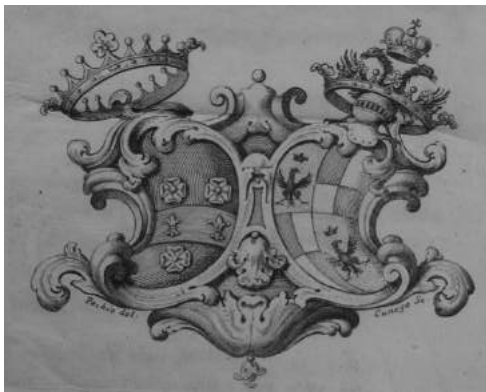


Fig. 573: D. Pecchio, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con stemma Bra e Sagramoso*. In *Rime per le nozze Luigi di Brà*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 574: D. Pecchio, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Rime per le nozze Luigi di Brà*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 575: G. Sartori, *Antiporta calcografica con Correr*. In *Nella Partenza dell'Illustriss. Sig. Girolamo Corer*, Verona, D. Rossi, 1683



Fig. 576: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Capitolo nell'ingresso dell'Illustrissimo [...] Monsignore Giovanni Bragadino*, Verona, G. A. Tumermani, 1734



Fig. 577: anonimo incisore, *Antiporta calcografica con ritratto di Vincenzo Carlo Barziza*. In *Ad Vincentium Carolum Barzizium*, Verona, Tipografia del Seminario, 1745



Fig. 578: I. Bellavite, D. Valesi, *Antiporta calcografica con stemma Dolfìn*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Fig. 579: A. Balestra, G. Filosi, *Vignetta frontespiziale con allegoria di Verona*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Fig. 580: G. Filosi, *Vignetta calcografica con veduta di Verona*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 581-582: anonimo incisore, *Vignette calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfìn*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 583-584: anonimo incisore, *Vignette calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 585-587: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 588-590: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 591-593: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfin*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 594-596: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754



Figg. 597-599: anonimo incisore, *Iniziali calcografiche*. In *Rime e versi [...] nella partenza di sua eccellenza il Signor Bertucci Dolfi*, Verona, fratelli Merlo, 1754



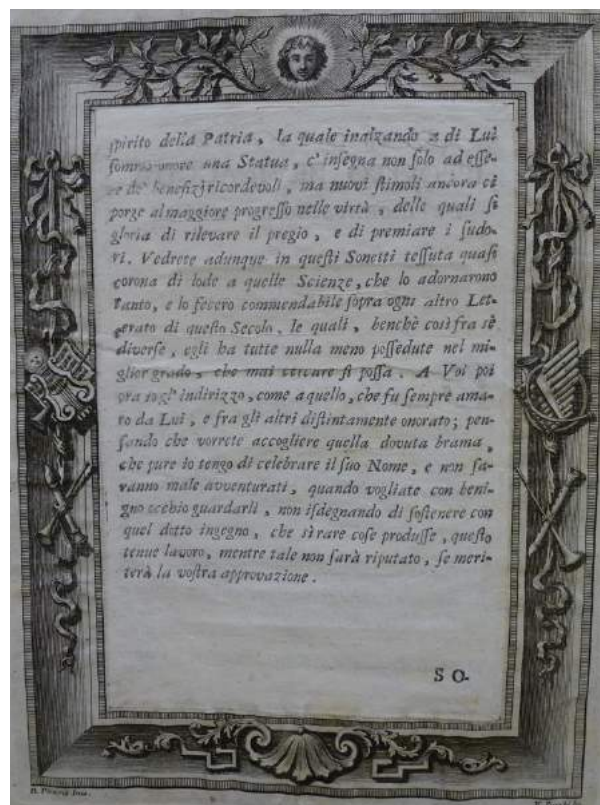
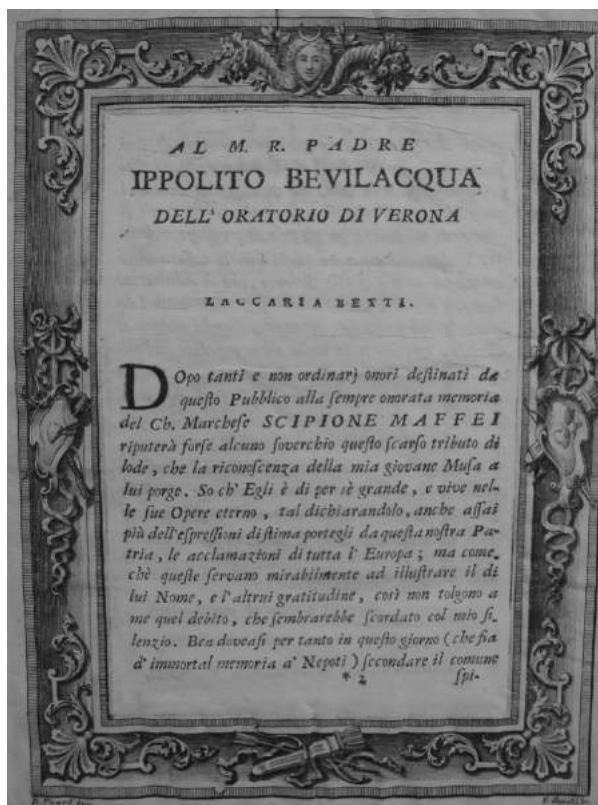
Fig. 600: G. A. Urbani, *Antiporta con ritratto di Giovanni Bragadino*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755



Fig. 601: anonimo incisore (D. Cagnoni?), *Vignetta calcografica*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755



Fig. 602: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Quum illustrissimus et reverendissimus*, Verona, A. Carattoni, 1755



Figg. 603-604: B. Picart, F. Zucchi, *Cornici calcografiche*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756

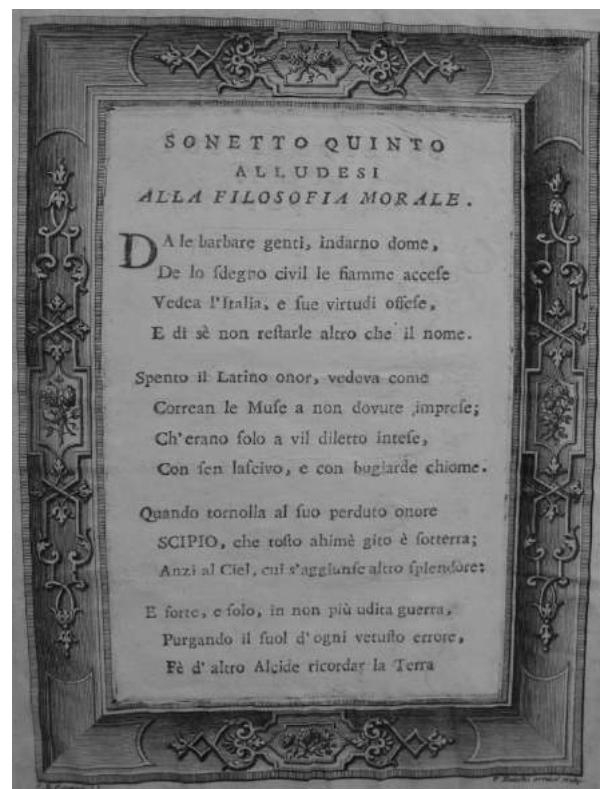


Fig. 605: A. Balestra, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756

Fig. 606: G. B. Cignaroli, F. Zucchi, *Cornice calcografica*. In *Erigendosi la statua del marchese Scipione Maffei*, Verona, G. A. Tumermani, 1756

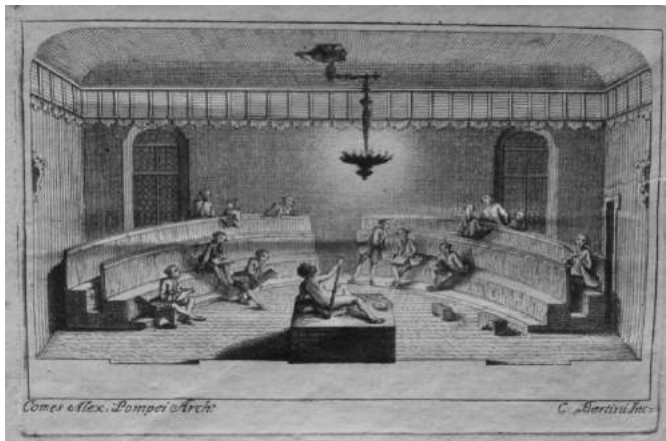


Fig. 607: A. Pompei, G. Bertini, *Vignetta frontespiziale con la "sala del nudo"*. In *Capitoli dell'Accademia della Pittura*, Verona, M. Moroni, 1766



Fig. 608: A. Pompei, G. Bertini, *Vignetta calcografica*. In *Capitoli dell'Accademia della Pittura*, Verona, M. Moroni, 1766



Fig. 609: F. Zucchi, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Giovanni Bragadino*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756



Fig. 610: F. Lorenzi, F. Zucchi, *Vignetta calcografica*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756



Fig. 611: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Vignetta calcografica*. In *Rituale ecclesiae*, Verona, G. A. Tumermani, 1756



Fig. 612: B. Picart, F. Zucchi, *Antiporta*. In *Lettera ad una sposa*, Verona, G. A. Tumermanni, 1759



Fig. 613: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Lettera ad una sposa*, Verona, G. A. Tumermanni, 1759



Fig. 614: B. Picart, F. Zucchi, *Frontespizio calcografico*. In *Alla [...] Signora marchesa Matilde di Canossa*, Verona, G. A. Tumermanni, 1762



Fig. 615: (G. B. Tiepolo), B. Picart, F. Zucchi, *Tavola calcografica*. In *Alla [...] Signora marchesa Matilde di Canossa*, Verona, G. A. Tumermanni, 1762



Fig. 616: anonimo incisore, *Tavola calcografica con stemma Corner*. In *Relazione dell'annuo bacchanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1764

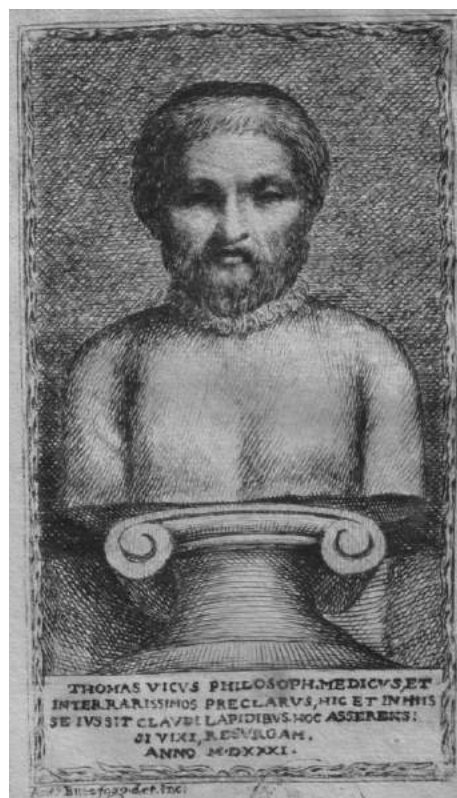


Fig. 617: A. Butafogo, *Tavola calcografica con ritratto di Tommaso da Vico*. In *Relazione dell'annuo bacchanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763



Fig. 618: G. Rubini, *Tavola calcografica con parata carnascialesca in Piazza dei Signori*. In *Relazione dell'annuo bacchanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763



Fig. 619: W. D. Gutwein, *Tavola calcografica con parata carnascialesca in Piazza San Zeno*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763



Fig. 620: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Tavola calcografica con la mensa dei poveri*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763



Fig. 621: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Vignetta calcografica*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermani, 1763



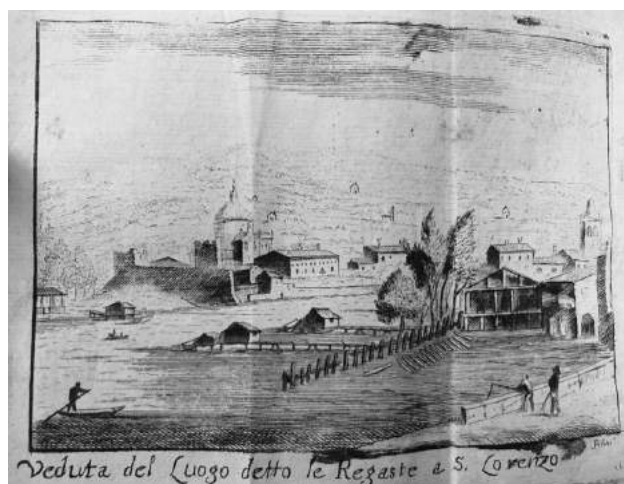
Fig. 622: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Antiporta con giovane nell'atto di mascherarsi*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermanni, 1763



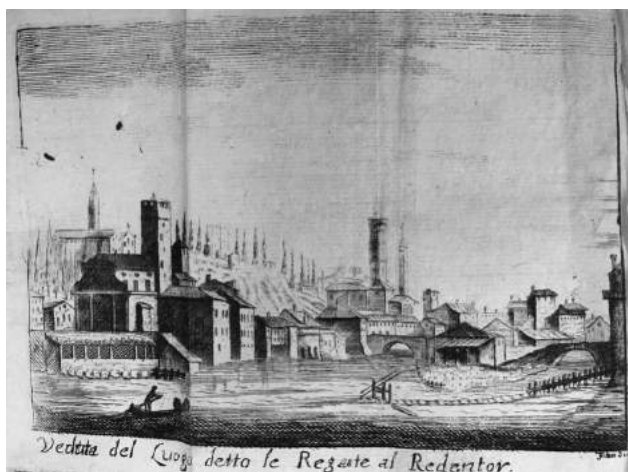
Fig. 623: anonimo incisore (W. D. Gutwein?), *Antiporta con simboli carnascialeschi*. In *Relazione dell'annuo baccanale*, Verona, G. A. Tumermanni, 1764



Fig. 624: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maddalena de' Pazzi*. In *Istruzione e divote preghiere*, Verona, P.A. Berno, 1770



Veduta del Luogo detto le Regaste a S. Lorenzo



Veduta del Luogo detto le Regaste al Redantor.

Fig. 624/bis: G. Filosi, *Tavole calcografiche*. In *Diario e pronostico veronese*, Verona, G. Berno, 1776

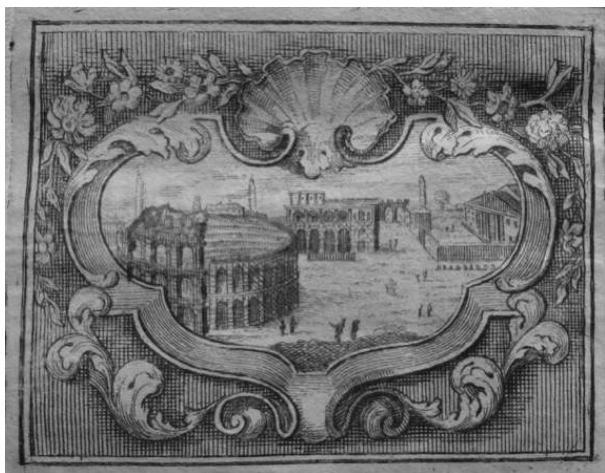


Fig. 625: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con veduta di piazza Bra*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759



Fig. 626: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemmi Bevilacqua, Malaspina, Dionisi*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759

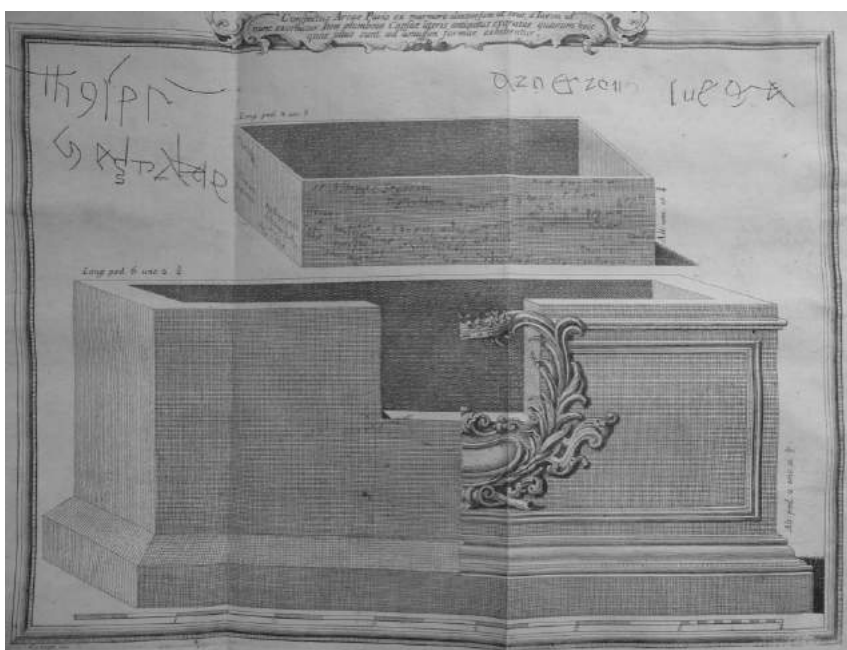


Fig. 627: D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, J. Vallarsi, 1759



Fig. 628: A. Cavaggioni, C. Dall'Acqua, *Frontespizio calcografico*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762



Fig. 629: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762



Fig. 630: A. Cavaggioni, C. Dall'Acqua, *Vignetta calcografica con stemma Bragadino*. In *Sacre antiche iscrizioni*, Verona, A. Carattoni, 1762

Manifestazione	Nome, cognome e luogo di nascita	Numero di Lavoranti	Se questi si comparano fra L'Anno	Se lavorano ad un tempo determinato	Costo suo	Quali generi, e quanto quantità occorrono pro- venienti dall'Interno	Quali generi, e quale quantità occorrono pro- venienti dall'Estero
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato e Donato Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio
Sette di lavoro d'ogni sorta e di tutte le arti in Austria	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio	Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio Donato Antonio

Manifattura	Nome e Cognome degli Individui e Proprietari	Numero di Lavoranti	Se questi si occupano tutto l'anno	Se lavorano al tempo determinato	Quale sia	Quale opera o opera principale occupano presso i dotti dell'Interno	Quale opera o opera principale occupano presso i dotti dell'Estero
For di Lume	Antonio Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	A persona di fuori del territorio, mag. 12. Lume 12.	—
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500
Stampe in carta e in rame	Luigi Delfo Proprietario	Luigi Sabita	Luigi C. Lume	—	—	For. Stampati 1500	For. Stampati 1500

Fig. 631: stato degli stampatori veronesi al 1803. ASVr, *Arte Cartari*, b. X



Fig. 632: G. Anselmi, C. Dall'Acqua, *Antiporta allegorica*. In *La pace di Mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765



Fig. 633: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Eugenio Francesco di Savoia*. In *Orazione in morte di Eugenio Francesco*, Verona, M. Moroni, 1767



Fig. 634: S. Dalla Rosa, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Giambettino Cignaroli*. In *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli*, Verona, Stamperia Moroni, 1771



Fig. 634/a: G. B. Cignaroli, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 635: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Tavola calcografica con busto del Cignaroli*. In *Orazione in morte di Giambettino Cignaroli*, Verona, Stamperia Moroni, 1771

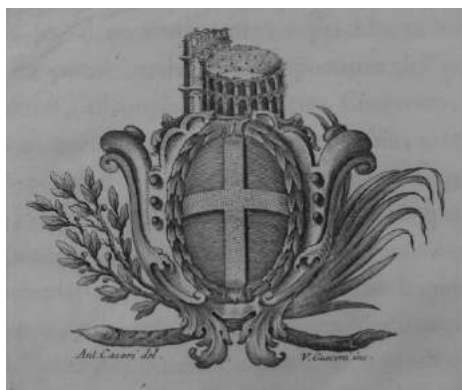


Fig. 636: A. Cesari, V. Giaconi, *Vignetta frontespiziale con stemma di Verona*. In *Ragionamento del nobile Signor Conte Francesco d'Emilej*, Verona, B. Giuliari, 1797



Fig. 637: S. Dalla Rosa, G. Dall'Acqua, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Marco Marioni*. In *Discorso in morte del Signor Conte Marco Marioni*, Verona, B. Giuliari, 1796



Fig. 638: D. Valesi, *Tavola calcografica con il ritratto di Clemente XIII e il leone di S. Marco*. In *Serie cronologica dei vescovi, e governatori di Verona*, Verona, D. Ramanzini, 1760

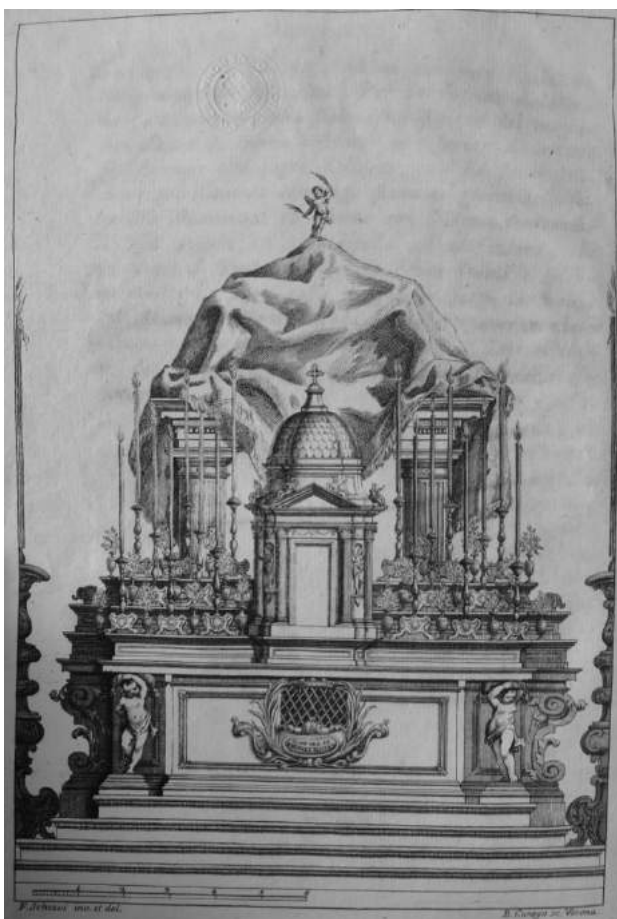


Fig. 639: F. Schiavi, D. Cunego, *Tavola calcografica con l'altare di San Fermo*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 640: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con medaglia della Salus Publica veronese*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760

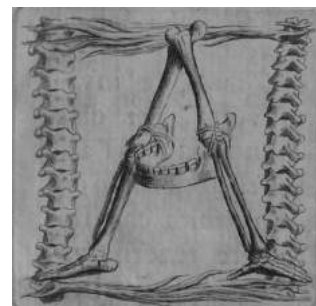


Fig. 641: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Orazione del p. Giovanni Granelli*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 642: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Montanari e Volpino*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763

Fig. 642 bis: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con personificazione di Verona*. In *De pace Constantiae*, Verona, A. Carattoni, 1763



Fig. 643: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Osservazioni sopra un'antica cristiana scultura*, Verona, eredi Moroni, 1767



Fig. 644: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Osservazioni sopra un'antica cristiana scultura*, Verona, eredi Moroni, 1767



Fig. 645: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale con stemma Dolfin*, In *Breve notizia degli arazzi*, Verona, eredi Carattoni, 1776

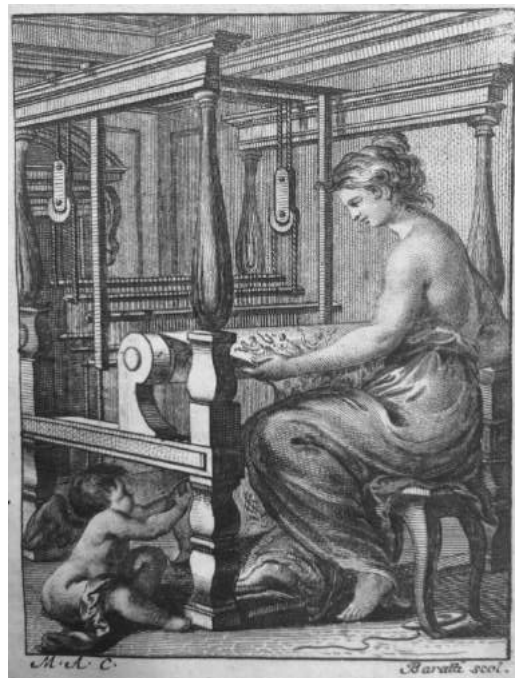


Fig. 646: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale*, In *Succinte description des tapisseries*, Verona, eredi Carattoni, 1776



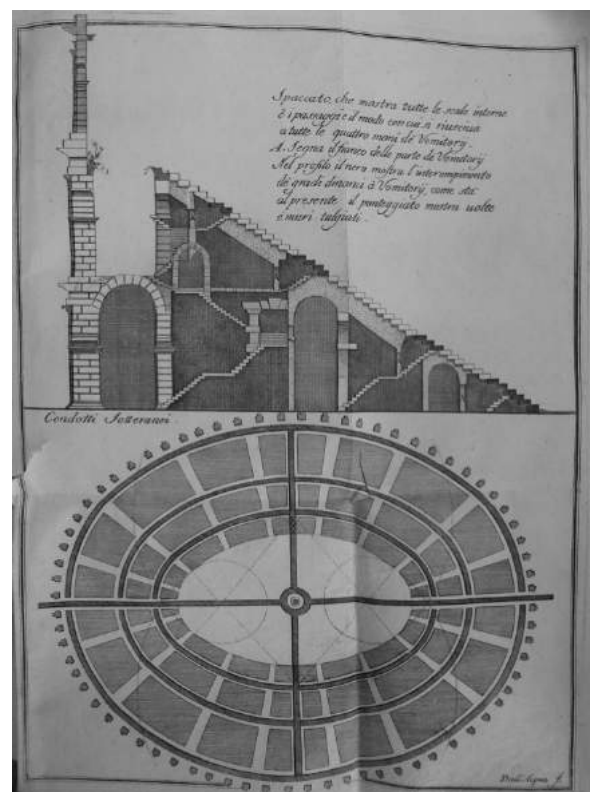
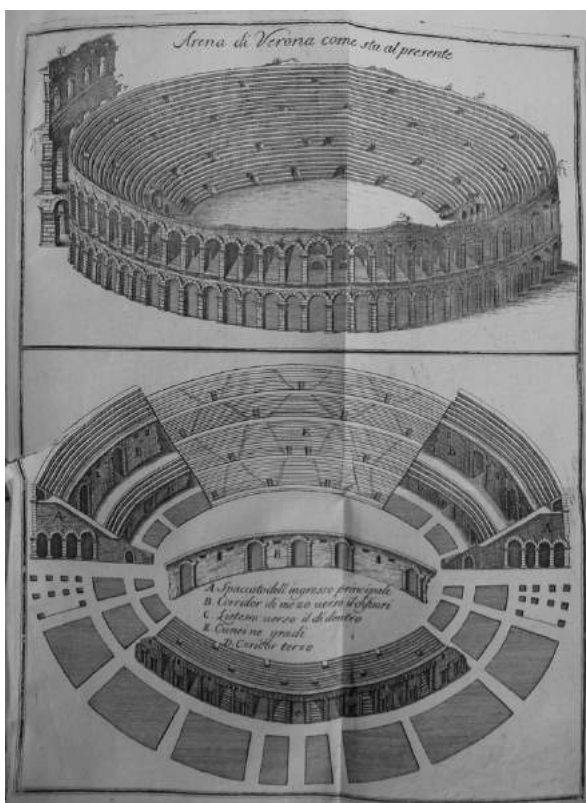
Fig. 647: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con ritratto di Giovanni Caroto*. In *Antichità di Verona*, Verona, fratelli Merlo, 1764



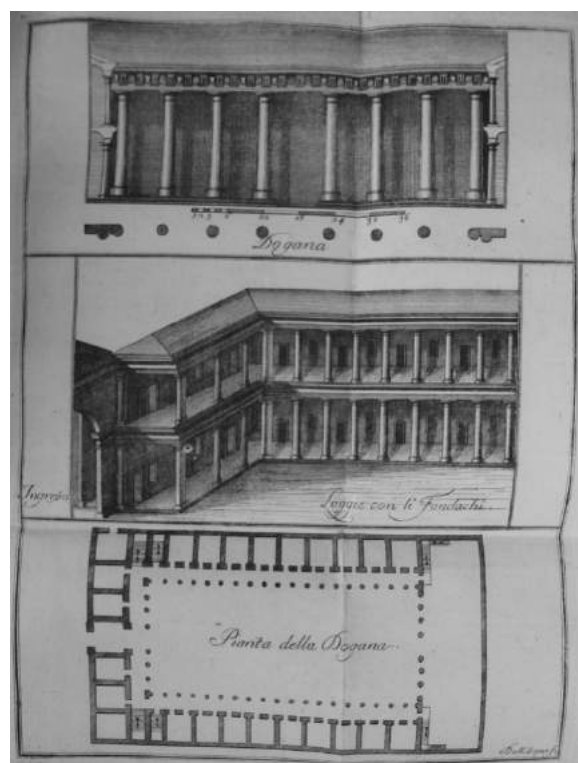
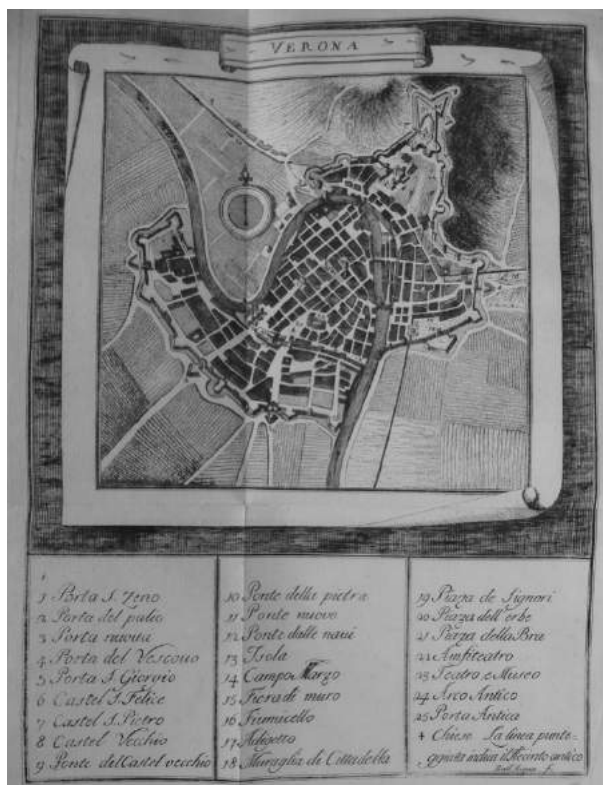
Fig. 648: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Scipione Maffei*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771



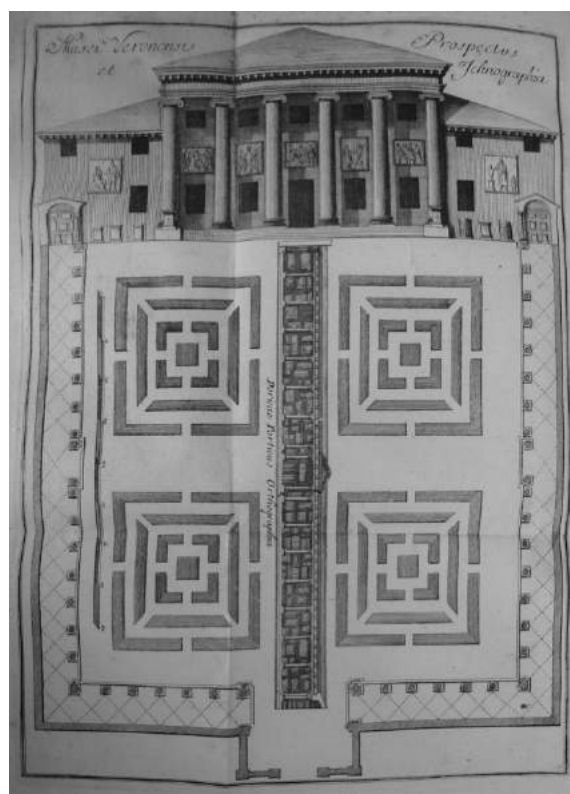
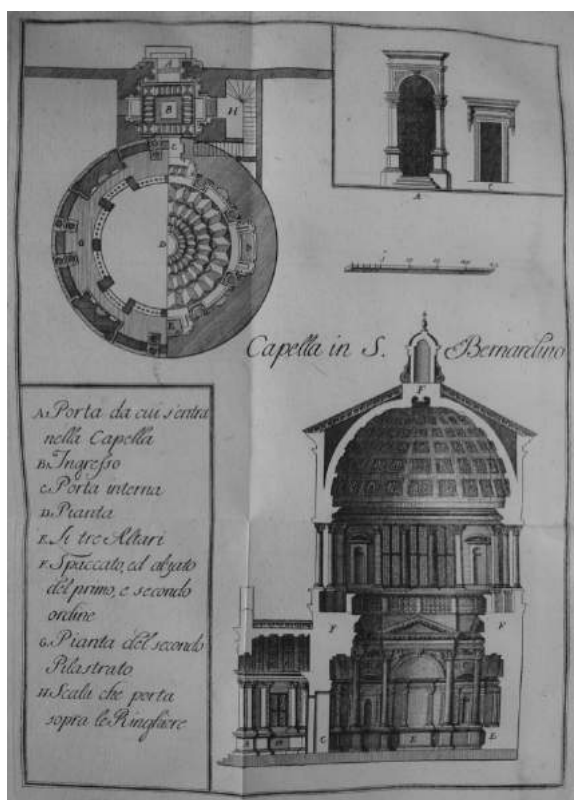
Fig. 649: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Scipione Maffei*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771 (var. B)



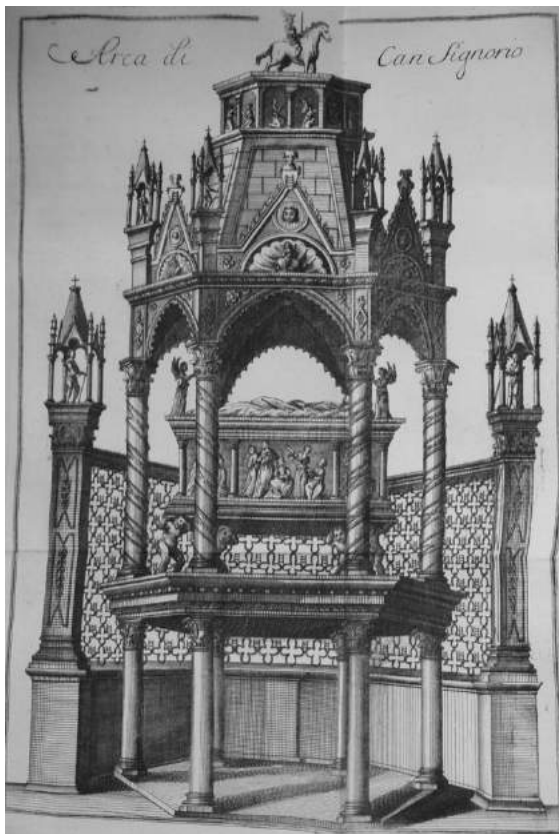
Figg. 650-651: C. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771



Figg. 652-653: C. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771



Figg. 654-655: (C. Dall'Acqua), *Tavole calcografiche*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771



Figg. 656-658: (C. Dall'Acqua), *Tavole calcografiche*. In *La Verona illustrata ridotta in compendio*, Verona, eredi Moroni, 1771



Fig. 659: anonimo incisore
(G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica con il monte di Bolca.*
In *Compendio della Verona illustrata*,
Verona, eredi Moroni, 1795



Fig. 660: anonimo incisore
(G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica con il monte di Bolca.* In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795

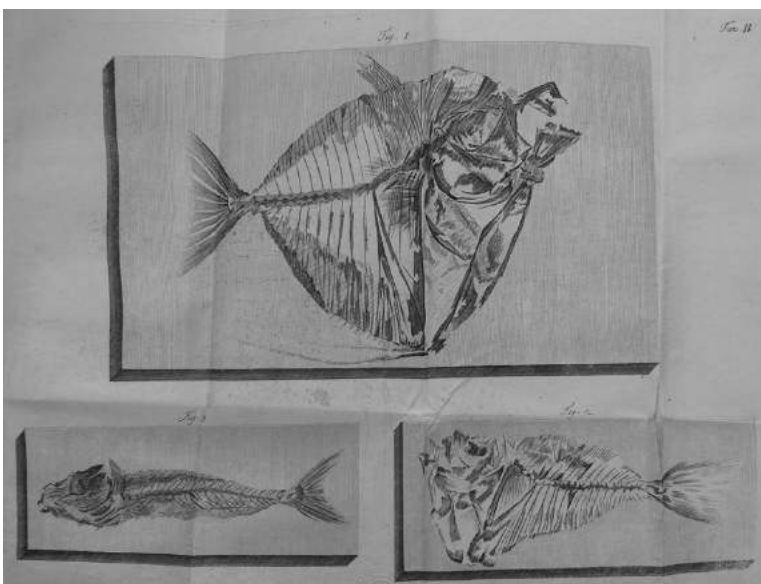


Fig. 661: anonimo incisore
(G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica.*
In *Compendio della Verona illustrata*,
Verona, eredi Moroni, 1795

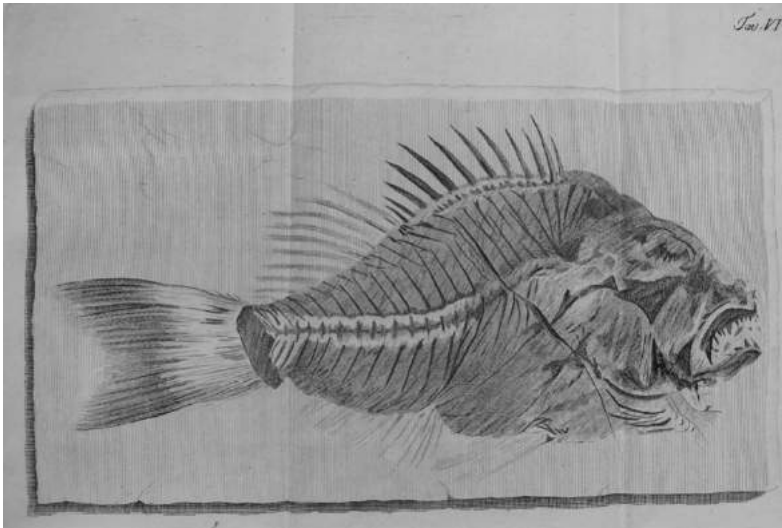


Fig. 662: anonimo incisore (G. Dall'Acqua?), *Tavola calcografica*. In *Compendio della Verona illustrata*, Verona, eredi Moroni, 1795



Fig. 663: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Antiporta con veduta delle terme*. In *Illustrazione delle terme di Caldiero*, Verona, B. Giuliani, 1795



Fig. 664: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Alessandro Carli*. In *Istoria della città di Verona*, I, Verona, B. Giuliani, 1796



Fig. 665: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Margherita Durini Serponti*. In *Breve ragguaglio delle virtù*, Verona, A. Andreoni, 1757



Fig. 666: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Il viaggio di San Filippo Neri*, Verona, A. Andreoni, 1758



Fig. 667: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Per la festa di San Filippo Neri*, Verona, A. Andreoni, 1759



Fig. 668: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta con ritratto di San Filippo Neri*. In *Stanze per la solennità di S. Filippo Neri*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 669: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta frontespiziale con il profeta Geremia*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762



Fig. 669/a: F. Lorenzi, F. Maccari, *San Giovanni Evangelista*, San Martino Buon Albergo (VR), corte Leoni detta "Il Drago", oratorio Huberti



Fig. 670: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta calcografica con stemma d'Este*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762



Fig. 671: F. Lorenzi, M.A. Pitteri, *Vignetta calcografica*. In *Treni di Geremia*, Verona, M. Moroni, 1762

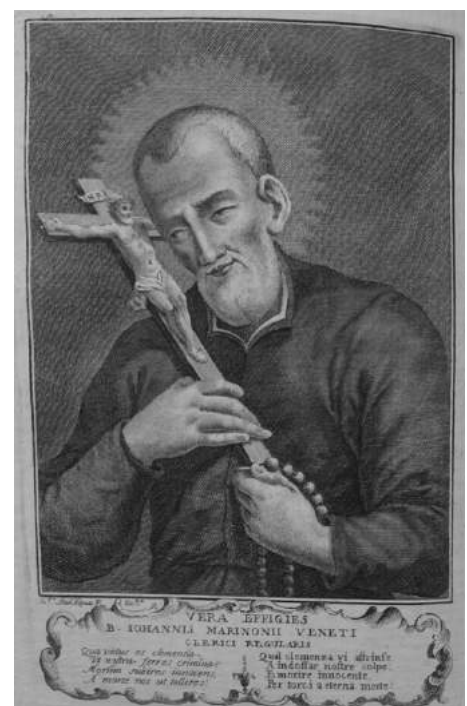


Fig. 672: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Beato Giovanni Marinoni*. In *Actorum B. Joannis Marinonii*, Verona, M. Moroni, 1763

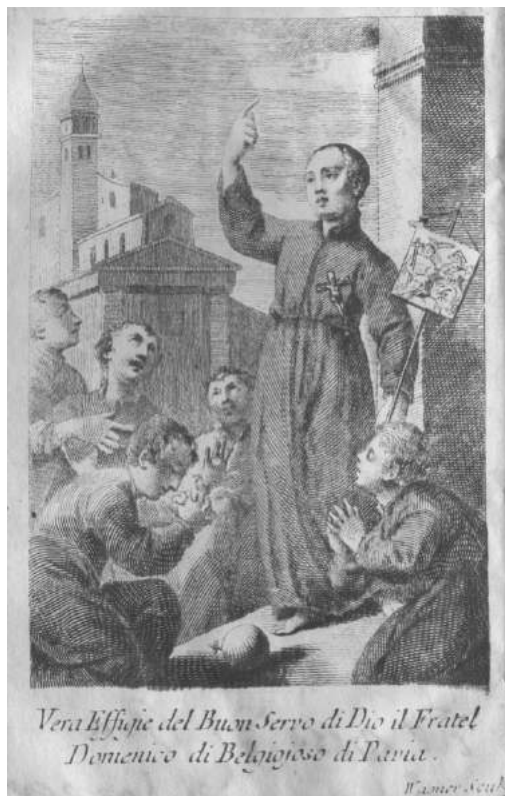


Fig. 673: J. Wagner, *Antiporta con ritratto di frate Domenico Sanguigno*. In *Della vita del buon servo di Dio F. Domenico Sanguigno*, Verona, D. Ramanzini, 1766



Fig. 674: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di padre Bernini*. In *Memorie istoriche delle virtù, viaggi, e fatiche del p. Giuseppe Maria de' Bernini da Gargnano*, Verona, M. Moroni, 1767



Fig. 675: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di beata Angela Merici*. In *Vita della beata Angela Merici*, Verona, D. Ramanzini, 1768



Fig. 676: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto dei Santi Benigno e Caro*. In *Notizie istoriche de' due santi romiti*, Verona, C. Carattoni, 1769



Fig. 677: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Antiporta con ritratto di Santa Margherita da Cortona*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774



Fig. 678: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774



Fig. 679: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Saggio della vita di Lisabetta Panigaja*, Verona, eredi Carattoni, 1774



Fig. 680: A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Beato Bonaventura*. In *Compendio della vita del beato Bonaventura da Potenza*, Verona, M. Moroni, 1777



Fig. 681: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maria Teresa Fracanzani*. In *Breve Notizia della vita di Suor Maria Teresa di Gesù Fracanzani*, Verona, M. Moroni, 1780



Fig. 682: anonimo incisore, *Antiporta con martirio di Sant'Arcadio*. In *Vita di Sant'Arcadio martire*, Verona, eredi Carattoni, 1782



Fig. 683: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di San Mamaso*. In *Vita di S. Mamaso martire*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 684: anonimo incisore, *Antiporta allegorica*. In *Dei santi di Verona*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786



Fig. 685: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Santa Maria dell'Incarnazione*. In *Notizie della vita, morte, e miracoli*, Verona, eredi Moroni, 1792

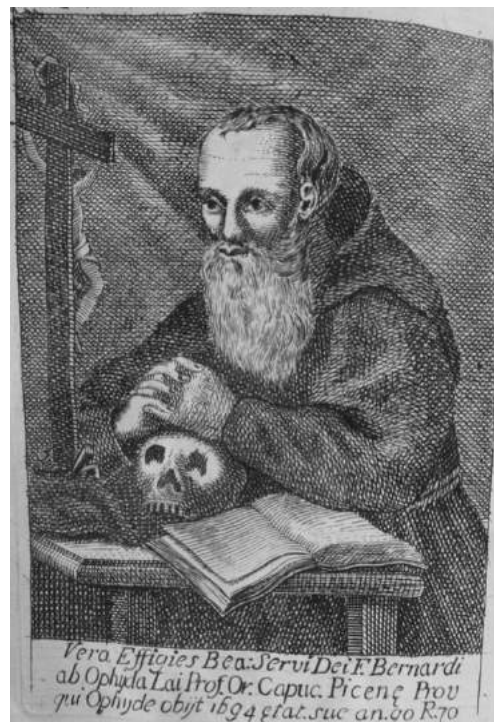


Fig. 686: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto del beato Bernardo da Offida*. In *Vita del beato Bernardo da Offida*, Verona, eredi Moroni, 1796



Fig. 687: D. Cunego, *Antiporta con San Zeno in adorazione della Vergine*. In *Memorie della Madonna del popolo*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 688: D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie della Madonna del popolo*, Verona, A. Carattoni, 1756



Fig. 689: anonimo incisore (D. Cunego?), *Antiporta allegorica con la Vergine del Popolo*. In *Orazione panegirica in lode di Maria Vergine del Popolo*, Verona, eredi Carattoni, 1781



Fig. 690: D. Cunego, *Tavola calcografica con Maria detta del buon consiglio*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758



Fig. 691: D. Cagnoni, *Tavola calcografica con la Pietà*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758



Fig. 692: anonimo incisore, *Tavola calcografica con San Tommaso di Villanova*. In *Divozione di tre sabbati*, Verona, D. Ramanzini, 1758



Fig. 693: D. Cunego, *Antiporta con ritratto di Sant'Agostino*. In *Novena sacra*, Verona, A. Andreoni, 1759



Fig. 694: P. Farinati, D. Cagnoni, *Antiporta con ritratto di Sant'Onofrio*. In *Notizie di Sant'Onofrio*, Verona, M. Moroni, post-1759



Fig. 695: C. Dall'Acqua, *Antiporta con immagine di Santa Maria del Frassine*. In *Memorie della prodigiosa apparizione*, Verona, A. Carattoni, 1763



Figg. 696-698: anonimo incisore, *Antiporta e tavole calcografiche con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767



Figg. 699-700: anonimo incisore, *Tavole calcografiche con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767



Figg. 701-702: anonimo incisore, *Tavole calcografiche con episodi della vita della Vergine*. In *Novene per le sette festività di Maria*, Verona, eredi Carattoni, 1767



Fig. 703: anonimo incisore, *Antiporta con Maddalena penitente*. In *Le notti di S. Maria Maddalena*, Verona, erede Merlo alla Stella, 1787



Fig. 704: anonimo incisore (D. Valesi?), *Testata calcografica con stemma Franchino*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758



Fig. 705: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758

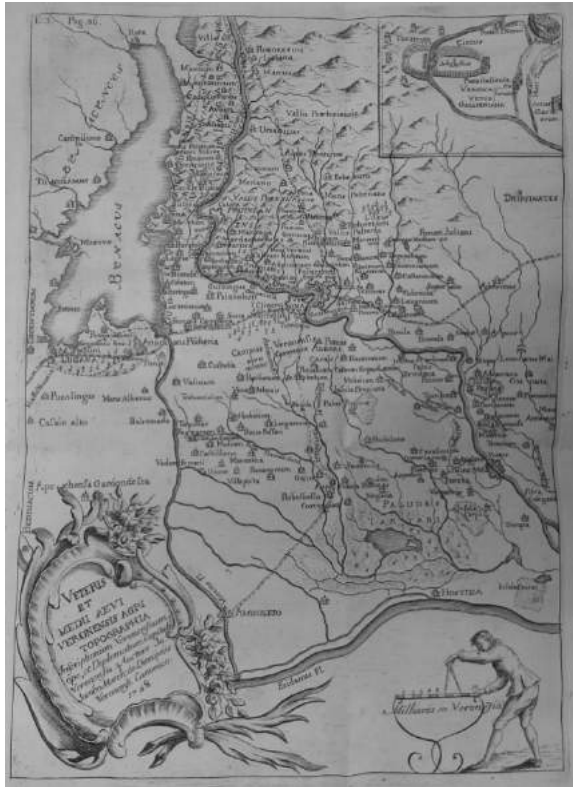


Fig. 706: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola con mappa topografica di Verona*. In *De duobus episcopis*, Verona, A. Andreoni, 1758



Fig. 707: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani*. In *Dissertazione in difesa della dottrina dell'angelico dottor San Tommaso*, Verona, D. Ramanzini, 1760



Fig. 708: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Tavola calcografica con ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani*. In *Di San Prospero Aquitano*, Verona, A. Carattoni, 1764



Fig. 709: G. Ghedini, F. Zucchi, *Antiporta con ritratto di Francesco Maria Ricci*. In *Di San Prospero Aquitano*, Verona, A. Carattoni, 1764

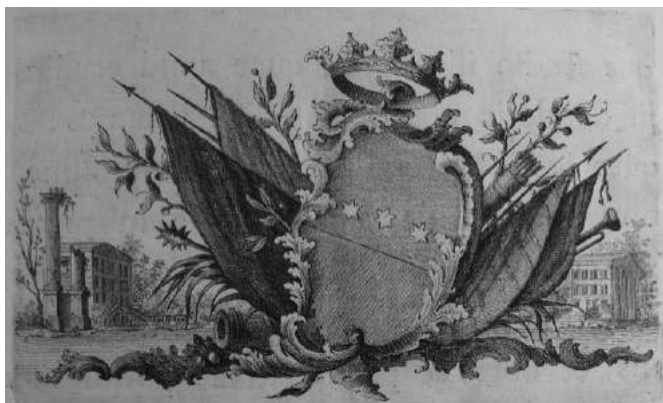


Fig. 710: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Querini*. In *Ratherii Episcopi veronensis Opera*, Verona, M. Moroni, 1765



Fig. 711: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con stemma Querini*. In *Ratherii Episcopi veronensis Opera*, Verona, M. Moroni, 1765



Fig. 712: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con martirio di S. Arcadio*. In *Di S. Arcadio martire*, Verona, eredi Carattoni, 1779



Fig. 713: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con stemma di papa Pio VI*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 714: anonimo incisore (F. Zucchi?), *Testata calcografica con ritratto di papa Pio VI*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784

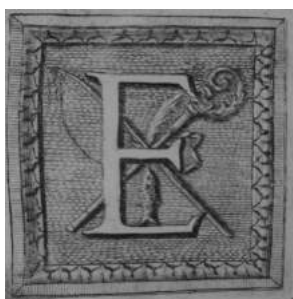


Fig. 715: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 716: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 717: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 719: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con la cacciata del diavolo da parte di S. Zeno.*
In *Le opere di S. Zenone*,
Verona, D. Ramanzini, 1784

Fig. 718: anonimo incisore, *Tavola calcografica con S. Zeno ridente in trono.* In *Le opere di S. Zenone*, Verona, D. Ramanzini, 1784



Fig. 720: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di S. Francesco di Sales.* In *La Filotea*, Verona, D. Ramanzini, 1782

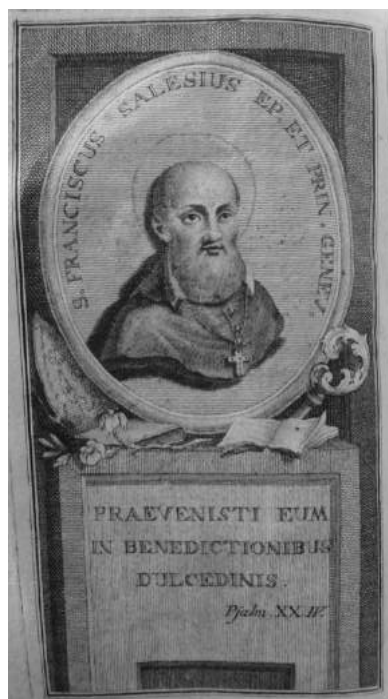


Fig. 720/a: anonimo incisore (da C. Dall'Acqua), *Antiporta con ritratto di S. Francesco di Sales.* In *La Filotea*, Venezia, A. Pezzana, 1786



Fig. 721: anonimo incisore (da Santi di Tito), *Antiporta con ritratto di Jacopo Passavanti*. In *Lo specchio della vera penitenzia*, Verona, D. Ramanzini, 1798



Fig. 721/a: G.D. Ferretti (da Santi di Tito), incisore M., *Antiporta con ritratto di Jacopo Passavanti*. In *Lo specchio della vera penitenzia*, Firenze, G.G. Tartini, S. Franchi, 1725

Fig. 721/b: pittore del XVI secolo, *Ritratto di Jacopo Passavanti*, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Grande, lato sud



Fig. 722: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma dell'Accademia delle Scienze di Bologna*. In *Sistema del Gius Naturale*, Verona, M. Moroni, 1762



Fig. 723: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con marca tipografica*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 724: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con stemma Giustiniani*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 725: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica con allegoria del diritto naturale*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760

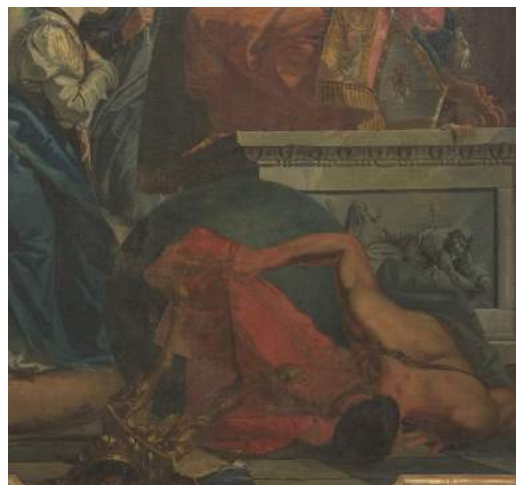


Fig. 725/a: F. Lorenzi, *San Pietro e la Religione*, Verona, chiesa parrocchiale di San Pietro Incariano (part.)



Fig. 725/b: F. Lorenzi, *Studio preparatorio per la figura dell'Eresia*, Modena, Civica Biblioteca Poletti



Figg. 726-727: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziali calcografiche*. In *Theses ex Philosophia morali*, Verona, A. Carattoni, 1760



Fig. 728: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Vignetta calcografica con allegoria della Verità*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 729: anonimo incisore, *Iniziale calcografica con allegoria della Verità*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 730: A. Fiorio, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Antonio Montanari*. In *Trattato della esistenza di Dio*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 731: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Antiporta con ritratto di Giovanni Battista Mutinelli*. In *Della generazione dell'uomo*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 732: (F. Lorenzi), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Natura e della Sapienza*. In *Della generazione dell'uomo*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 733: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Prudenza e della Fama*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 734: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Paolo Sarpi*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 734/a: F. Grisellini, *Antiporta con ritratto di Paolo Sarpi*. In *Memorie anedote [...] del sommo filosofo e giureconsulto f. Paolo Servita*, Losanna, G. Nestenus [ma Venezia, P. Bassaglia], 1760

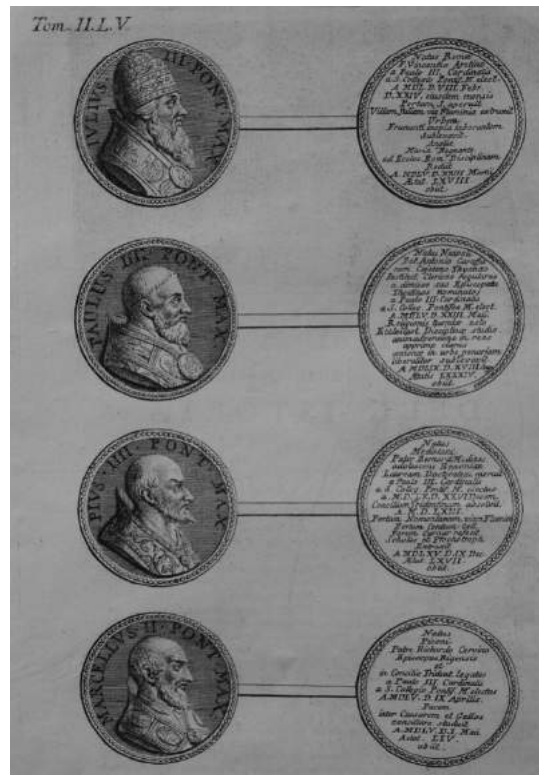
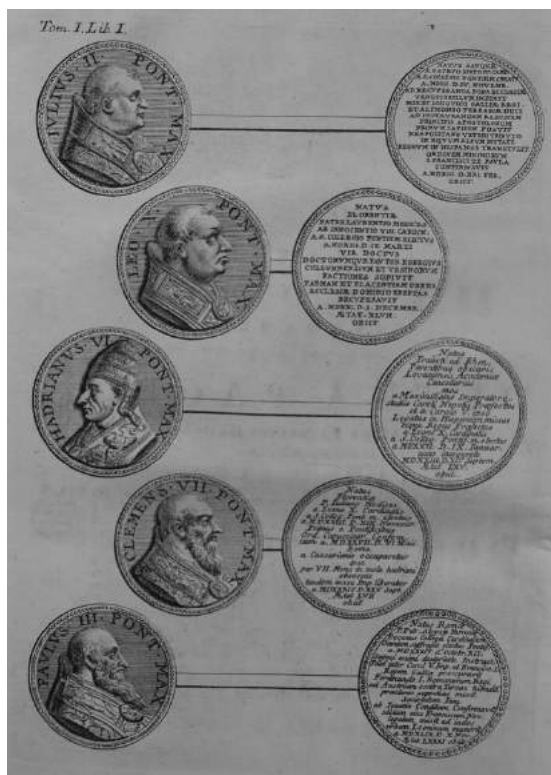


Fig. 735-736: anonimo incisore, *Tavole calcografica con medaglie di papi*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 737: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 738: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, I, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 739: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi, I*, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 740: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi, I*, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 741: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi, I*, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1761



Fig. 742: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi, II*, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763



Fig. 743: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763



Fig. 744: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763



Fig. 745: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, II, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763



Fig. 746: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, III, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1763



Fig. 747: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, V, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1768



Fig. 748: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, V, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1768



Fig. 749: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Opere di F. Paolo Sarpi*, VI, Helmstat, J. Müller [ma Verona, M. Moroni?], 1765



Fig. 750: D. Valesi, *Vignetta frontespiziale con allegoria della Religione spiegata*. In *Spiegazione teologica liturgica e morale*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 751: D. Valesi, *Testata calcografica con stemma Cornaro*. In *Spiegazione teologica liturgica e morale*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 752: A. Giardoni, *Tavola calcografica con ritratto di papa Clemente XIV*. In *Degli occulti benefici di Dio*, Verona, eredi Carattoni, 1770



Fig. 752/a: A. Giardoni, *Antiporta calcografica con ritratto di papa Clemente XIV*. In *Relazione della solenne benedizione*, Cesena, G. Biasini, 1772



Fig. 753: F. Carattoni, G. Carattoni, *Antiporta con ritratto di Giovanni Morosini*. In *Synodus dioecesisana*, Verona, eredi Carattoni, 1783



Fig. 754: F. Carattoni, anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Giovanni Morosini*. In *Dissertazioni critico-cronologiche*, Verona, eredi Carattoni, 1788



Fig. 755: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale con i Santi Euprepio, Procolo e Zeno*. In *Dissertazioni critico-cronologiche*, Verona, eredi Carattoni, 1788

Fig. 756: anonimo incisore (D. Cunego?), *Vignetta frontespiziale*. In *Il Ritmo dell'anonimo pipiniano*, Verona, eredi Carattoni, 1773

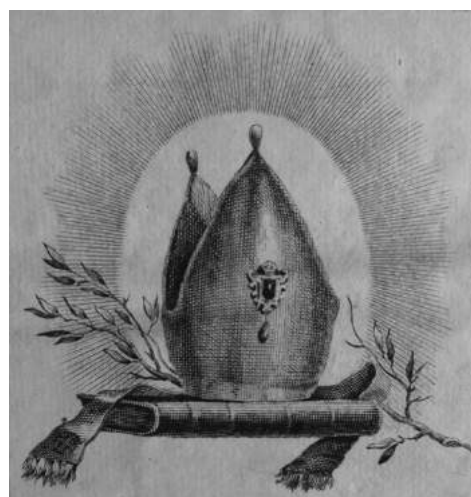


Fig. 757: S. Dalla Rosa, L. Pizzi, *Antiporta con medaglia dedicata al Morosini*. In *De Deo*, Verona, eredi Carattoni, 1784



Fig. 758: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Le vite di Plutarco*, Verona, eredi Moroni, 1772-1773

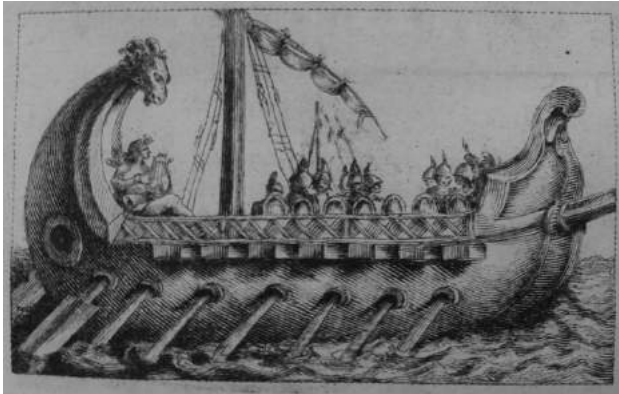


Fig. 759: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Argonautica di C. V. Flacco*, Verona, eredi Carattoni, 1776



Fig. 760: M.A.C., A. Baratti, *Vignetta frontespiziale con la Musa Erato*. In *Poemetto di Catullo*, Verona, eredi Moroni, 1781



Fig. 761: C. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con ritratto di Beatrice d'Este*. In *Nuove canzoni pastorali*, Verona, eredi Moroni, 1779

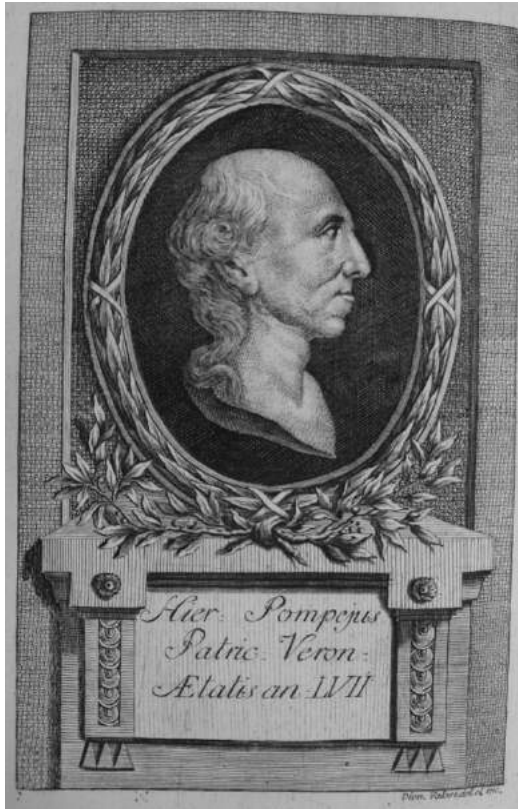


Fig. 762: D. Valesi, *Antiporta con ritratto di Girolamo Pompei*. In *Opere*, I, Verona, eredi Moroni, 1790



Fig. 762/a: G. Benini, *Ritratto di Girolamo Pompei*, Verona, Museo di Castelvechio



Fig. 763: monogrammist AB, *Vignetta xilografica frontespiziale con Hermes e Atena*. In *Iosephi Torelli Veronensis Geometrica*, Verona, eredi Carattoni, 1769

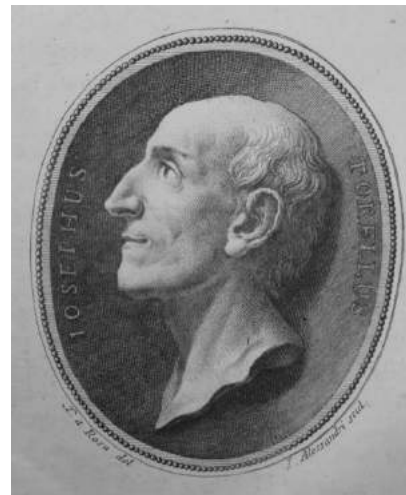


Fig. 764: S. Dalla Rosa, I. Alessandri, *Vignetta frontespiziale con ritratto di Giuseppe Torelli*. In *Elementorum prospectivae libri II*, eredi Moroni [1788]



Fig. 763/a: anonimo incisore, *Vignetta xilografica frontespiziale con Hermes e Atena*. In *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Venezia, eredi Manuzio, 1551



Fig. 765: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Gian Giacomo Dionisi*. In *Serie di aneddoti*, I, Verona, erede Merlo alla Stella, 1785



Fig. 766: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Gian Giacomo Dionisi*. In *Serie di aneddoti*, I, Verona, erede Merlo alla Stella, 1785 [ma 1787]



Fig. 766/a: A. Ugolini, *Ritratto della famiglia Dionisi*, Verona, collezione privata



Fig. 766/b: G. Bellini(?), A. Ugolini, L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Ritratto di Dante Alighieri di proprietà Dionisi*



Fig. 766/c: G. Bellini(?), A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Ritratto di Beatrice di proprietà Sagramoso*



Fig. 767: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con busto-ritratto di Dante*. In *Serie di aneddoti*, II, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786



Fig. 768: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con busto-ritratto di Cangrande*. In *Serie di aneddoti*, II, Verona, erede Merlo alla Stella, 1786



Fig. 769: A. Ugolini, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica con Dante, Virgilio e le tre fiere*. In *Serie di aneddoti*, V, Verona, eredi Carattoni, 1790



Fig. 770: C. Dall'Acqua, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Due opuscoli*, Verona, eredi Moroni, 1787



Fig. 770/a: C. Orsolini, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Rime di M. Francesco Petrarca*, Venezia, G. Bortoli, 1739



Fig. 770/b: anonimo incisore, *Antiporta con ritratto di Petrarca e Laura*. In *Rime di Mess. Francesco Petrarca*, Venezia, stamperia Remondini, 1764



Fig. 771: F. Lorenzi, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Niccolò d'Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762



Fig. 771/a: anonimo pittore, *Ritratto di Niccolò d'Arco*, Mantova, Museo di Palazzo d'Arco



Fig. 772: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con veduta di Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762

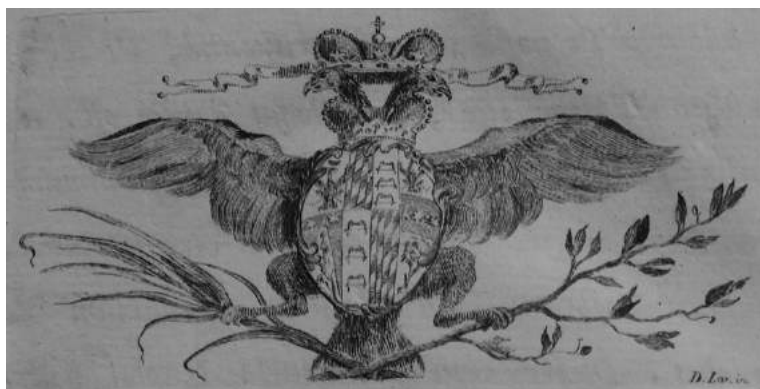


Fig. 773: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con stemma di Francesco d'Arco*. In *Nicolai Archii [...] Numerorum libri IV*, Verona, M. Moroni, 1762



Fig. 774: A. Baratti, *Vignetta frontespiziale*. In *Elegia di Tommaso Gray*, Verona, eredi Carattoni, 1776

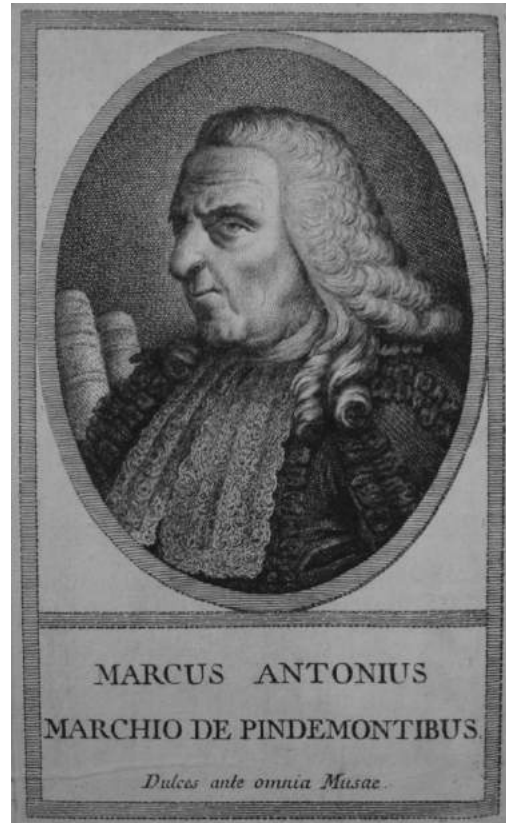


Fig. 775: anonimo incisore (C. Dall'Acqua?), *Antiporta con ritratto di Marc'Antonio Pindemonte*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774



Fig. 776: (F. Lorenzi?), anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774

Fig. 777: (F. Lorenzi?), anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Poesie scelte volgari, e latine*, Verona, eredi Carattoni, post-1774





Fig. 778: G. Benini, *Vignetta frontespiziale con Apollo Citharedo*. In *Composizioni liriche*, Verona, eredi Carattoni, 1789



Fig. 779: anonimo incisore (G. Benini?), *Vignetta calcografica*. In *Composizioni liriche*, Verona, eredi Carattoni, 1789



Fig. 780: A. Balestra, F. Zucchi, *Antiporta allegorica*. In *Verona in chiaro scuro*, Verona, D. Ramanzini, 1765

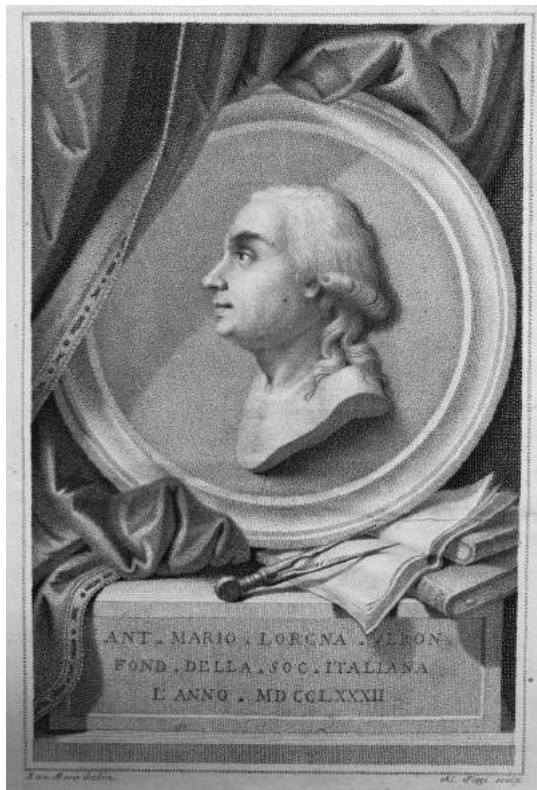


Fig. 781: S. Dalla Rosa, L. Pizzi, *Antiporta con ritratto del Lorgna*. In *Memorie di Matematica e Fisica della Società Italiana*, VIII, Modena, Società Tipografica, 1799 [ma 1800]

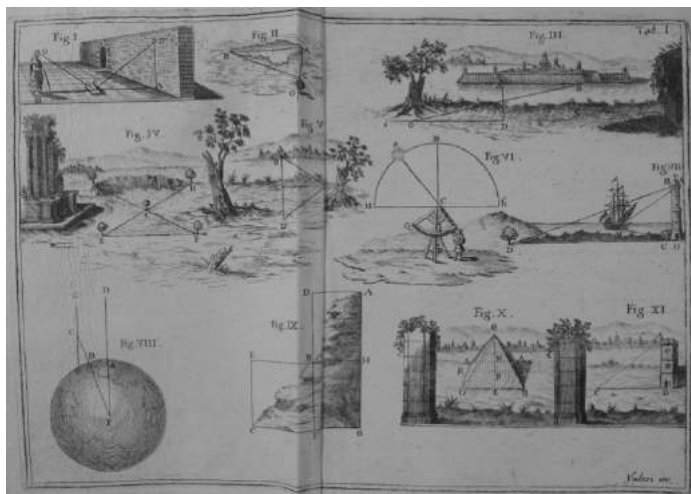


Fig. 782: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Theses ex universa philosophia*, Verona, eredi Carattoni, 1765

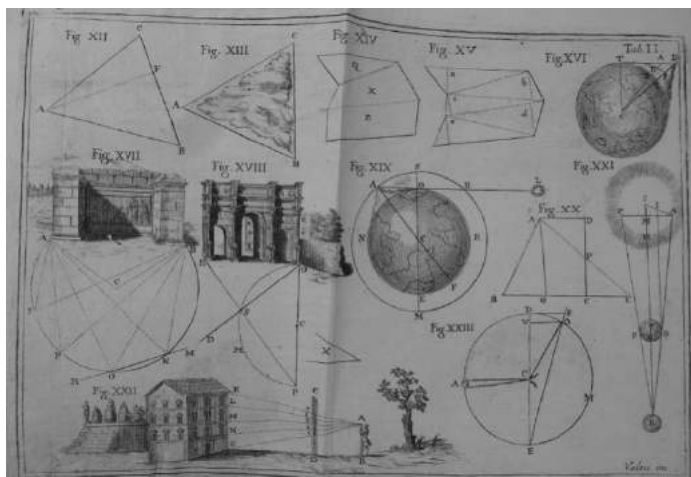
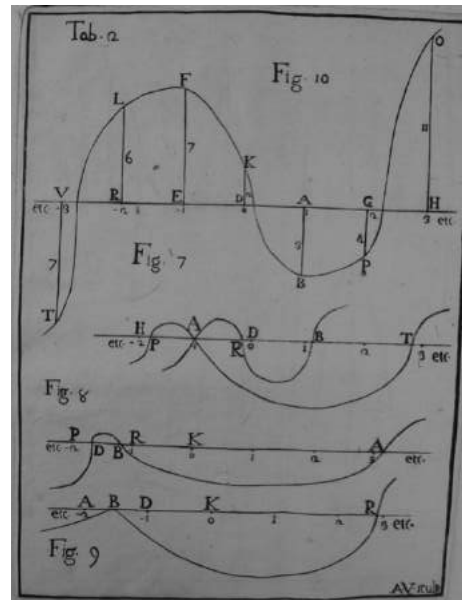
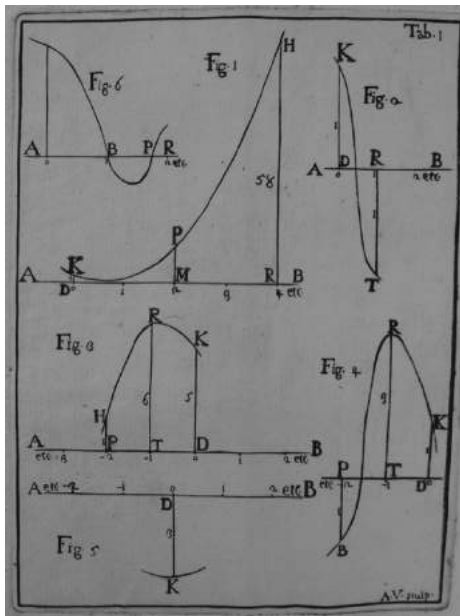


Fig. 783: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Theses ex universa philosophia*, Verona, eredi Carattoni, 1765



Figg. 784-785: A. Vivorio, *Tavola calcografiche*. In *De cubicis ac biquadraticis*, Verona, M. Moroni, 1769

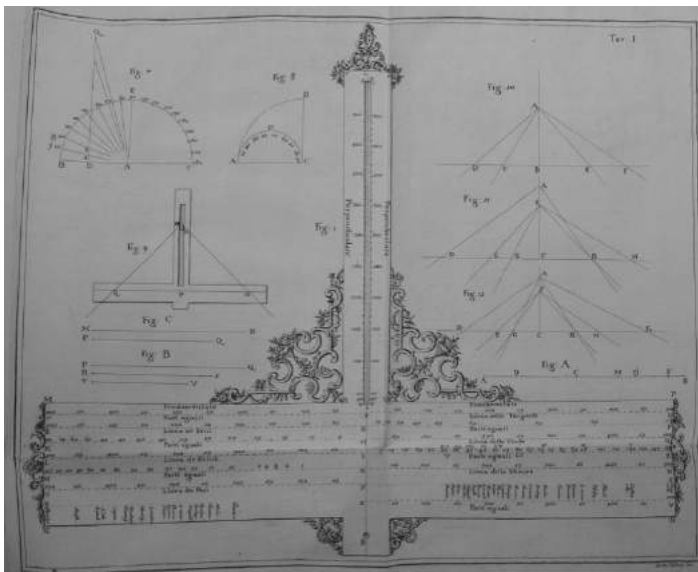


Fig. 786: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Della graduazione de' termometri a mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765

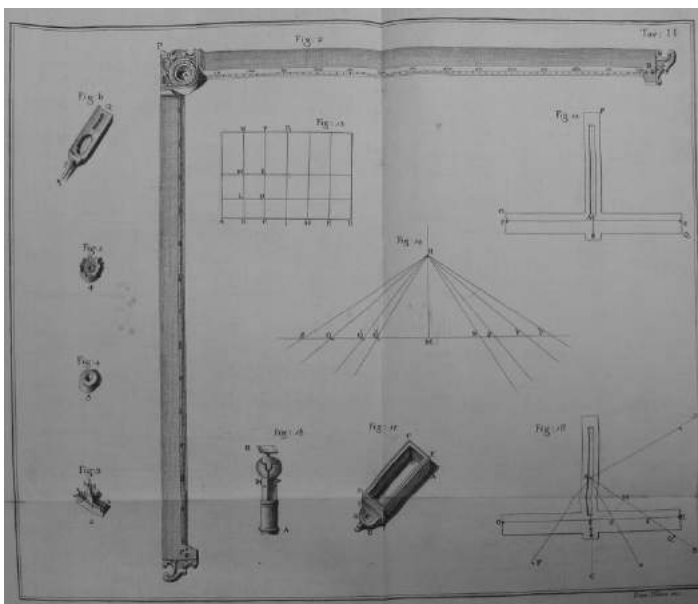


Fig. 787: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Della graduazione de' termometri a mercurio*, Verona, M. Moroni, 1765

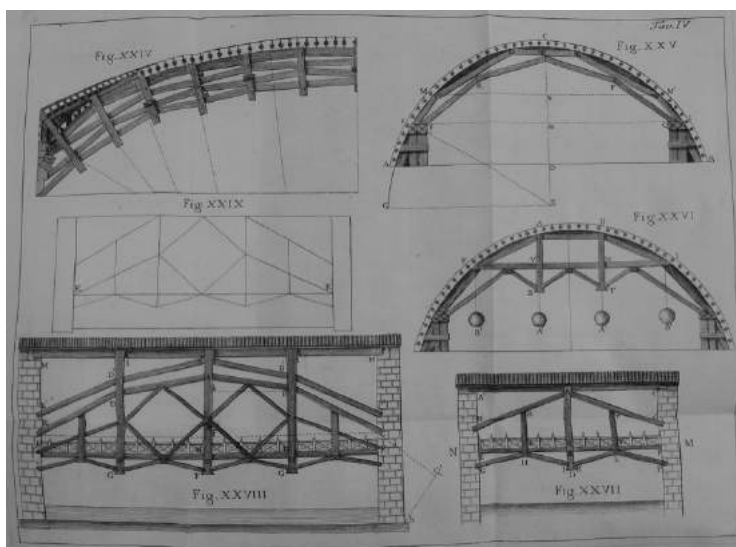
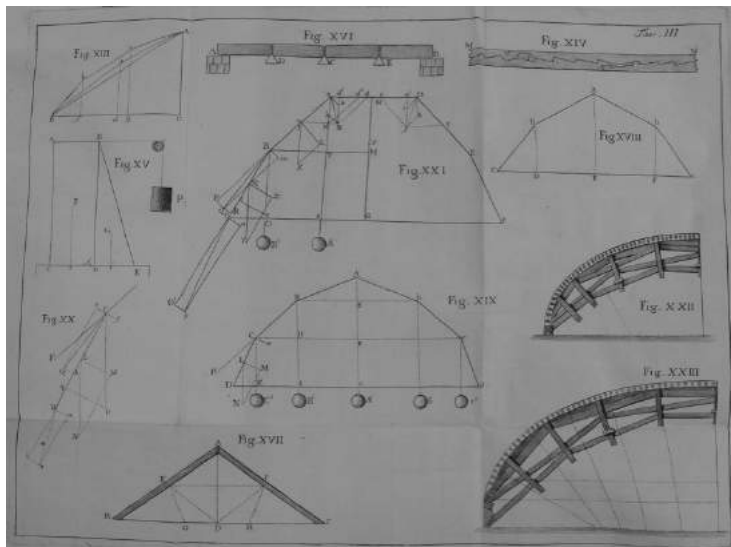
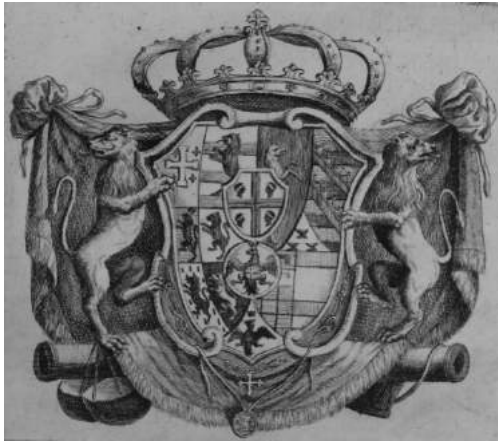




Fig. 791: L. Micheletto, *Antiporta con ritratto di Christian Wolff*. In *Elementa Matheseos Universae* [...] Editio secunda, I, Verona, eredi Moroni, 1788

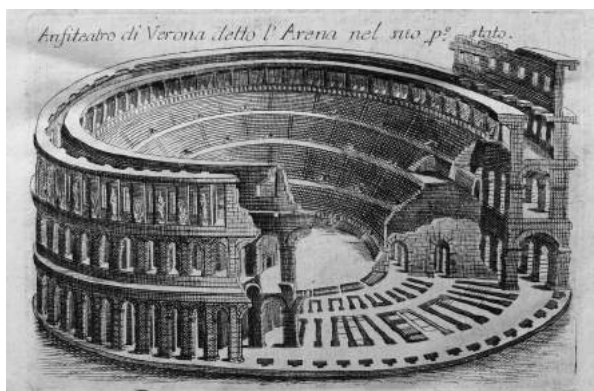


Fig. 792: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *Ethica sive Philosophia moralis*, Verona, eredi Moroni, 1768-1770

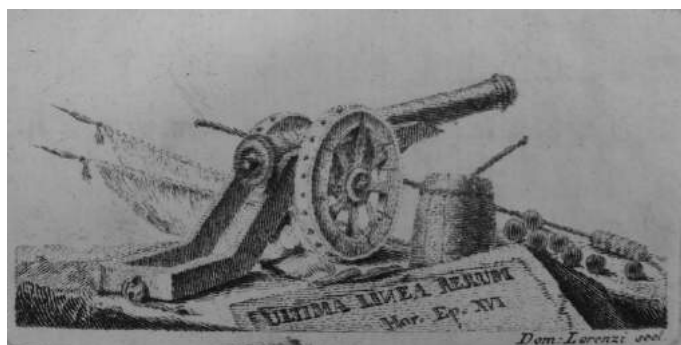


Fig. 793: D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *Fabbrica ed usi principali della squadra*, Verona, eredi Moroni, 1768



Fig. 794: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *Opuscula mathematica et physica*, Verona, eredi Moroni, 1770



Fig. 795: G.B. Buratto, A. Baratti, *Antiporta con ritratto di Giovanni Verardo Zeviani*. In *Della parapleuritide*, Verona, M. Moroni, 1763



Fig. 796: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784

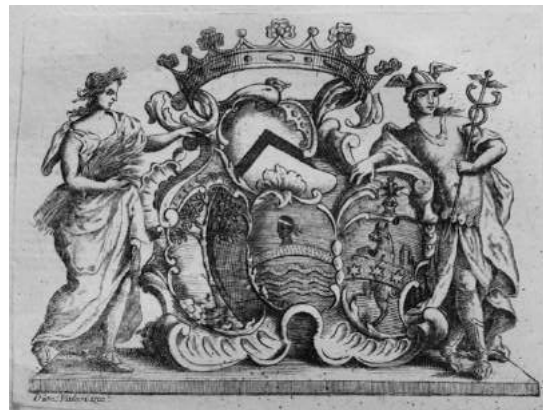


Fig. 797: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Savorgnan, Pignolati, Maggio e Guarienti*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784



Fig. 798: anonimo incisore (D. Valesi?), *Iniziale calcografica*. In *Trattato storico-critico intorno al male epidemico*, Verona, eredi Moroni, 1784



Fig. 799: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789

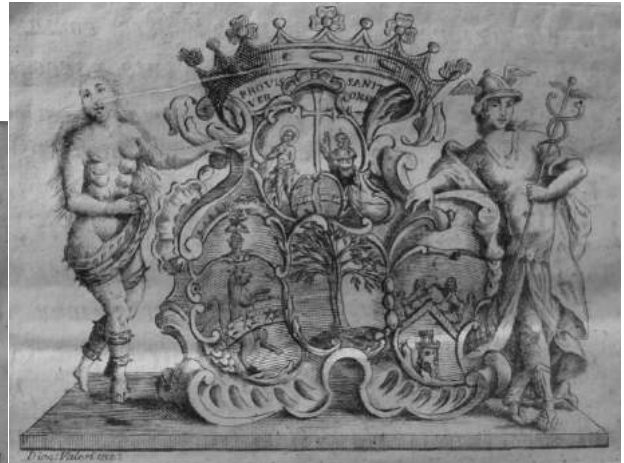


Fig. 800: D. Valesi, *Vignetta calcografica con stemma Guarienti, Maggio e Carlotti*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789



Figg. 801-802: D. Valesi, *Tavole calcografiche*. In *Descrizione di una mostruosa bambina*, Verona, D. Ramanzini, 1789



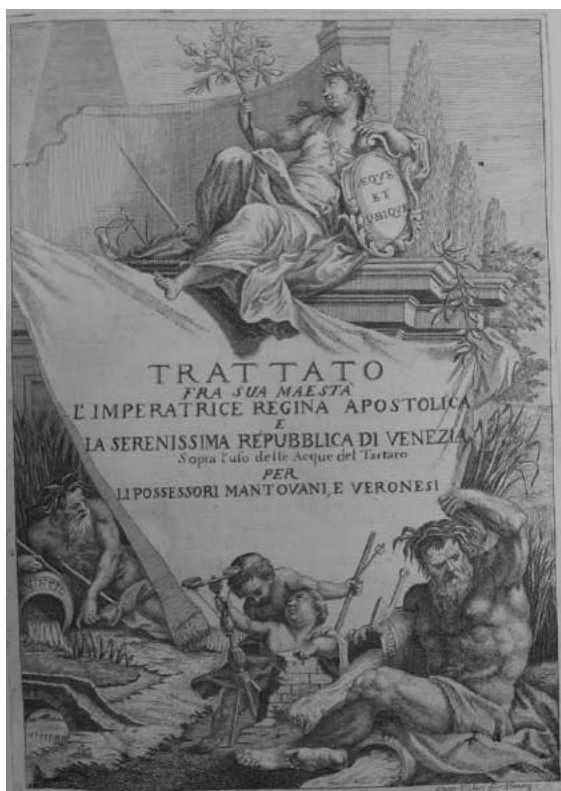


Fig. 803: D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768



Fig. 804: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768

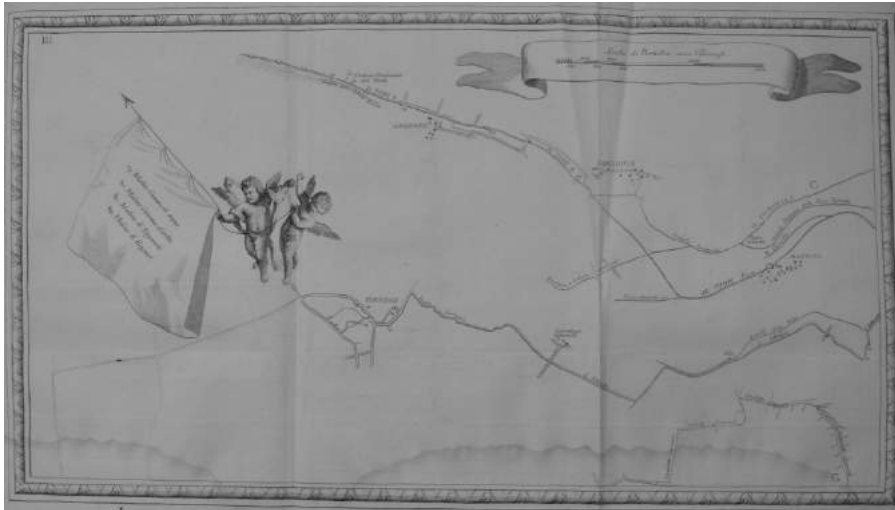


Fig. 805: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768

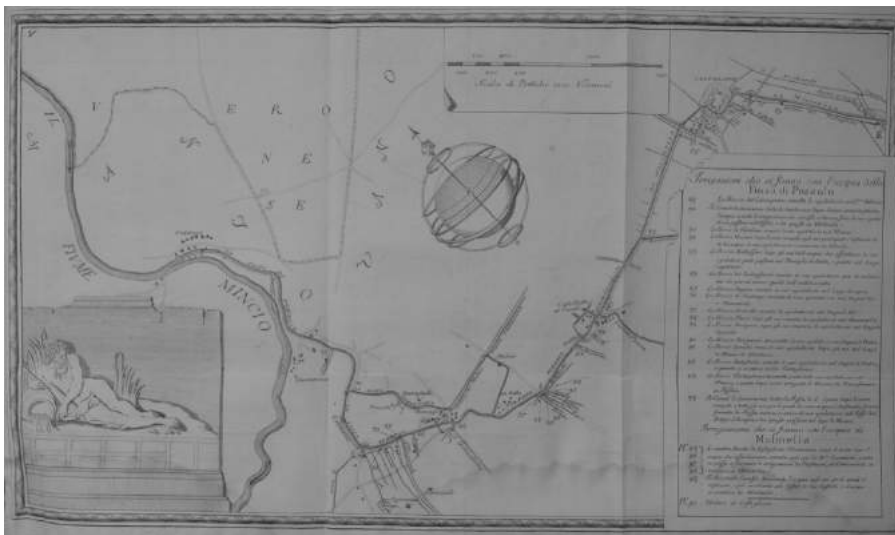
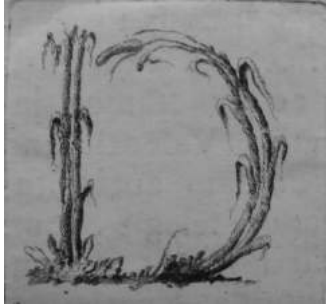


Fig. 806: anonimo incisore (D. Valesi?), *Tavola calcografica*. In *Trattato fra sua Maestà [...] e la Serenissima Repubblica*, Verona, D. Ramanzini, 1768



Fig. 807: (F. Lorenzi?), D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770



Figg. 808-809: (D. Lorenzi), *Iniziali calcografiche*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770

Fig. 810: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *De fluviorum accessionibus*, Verona, M. Moroni, 1770



Fig. 811: anonimo incisore (D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie intorno all'acque*, Verona, M. Moroni, 1777

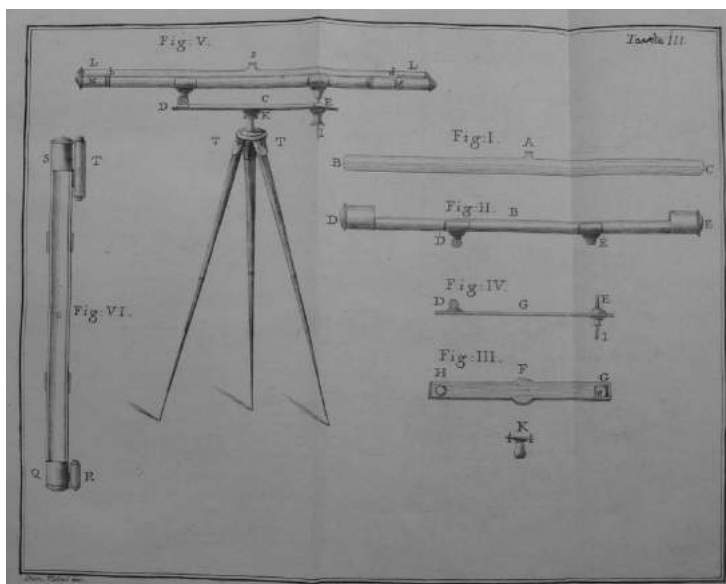
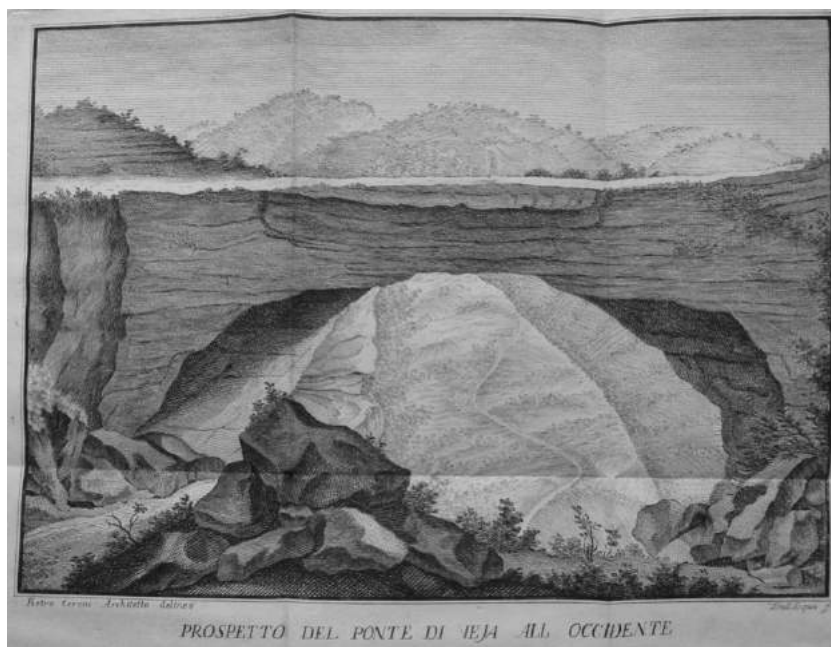
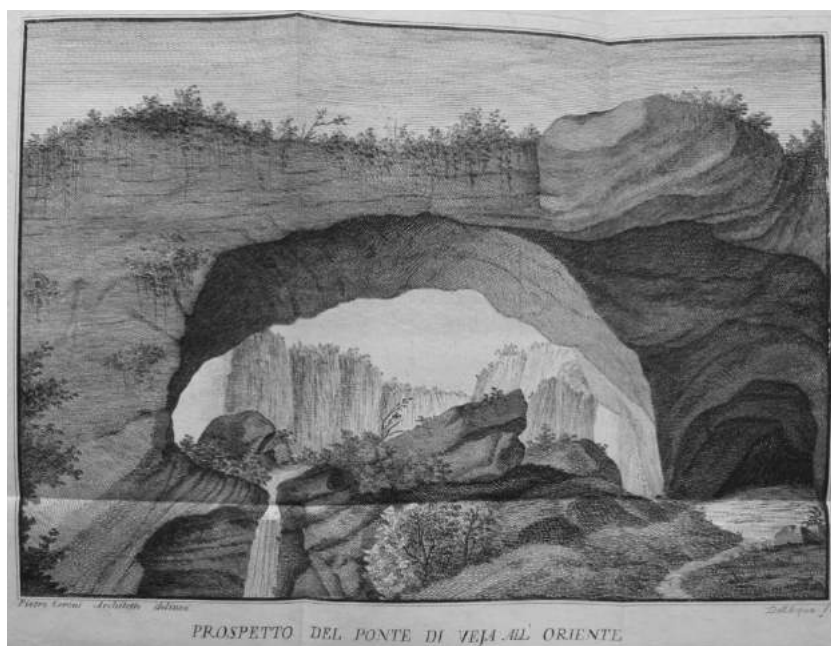


Fig. 812: D. Valesi, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno all'acque*, Verona, M. Moroni, 1777



PROSPETTO DEL PONTE DI VEZZA ALL' OCCIDENTE



PROSPETTO DEL PONTE DI VEZZA ALL' ORIENTE

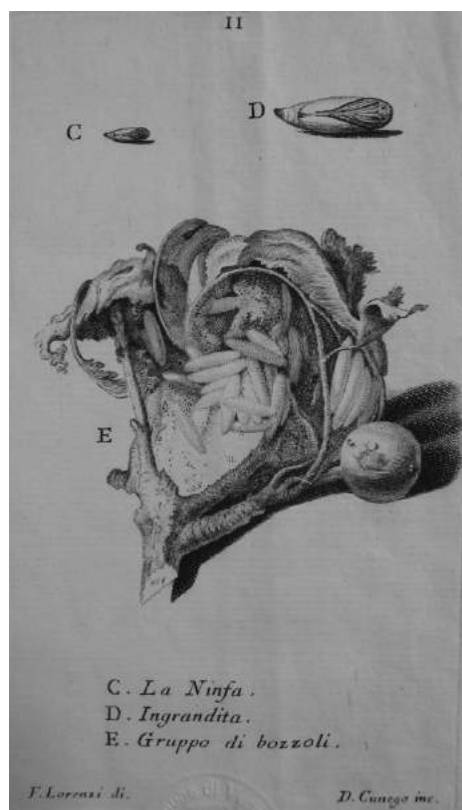
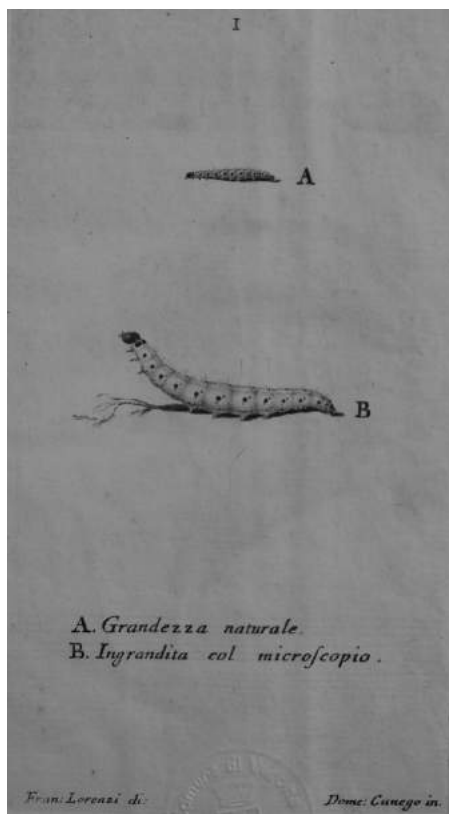
Figg. 813-814: P. Ceroni, C. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *Descrizione di un meraviglioso ponte naturale*, Verona, M. Moroni, 1766



Fig. 815: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 816: anonimo incisore (D. Cunego?), *Iniziale calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760



Figg. 817-818: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavole calcografiche*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760

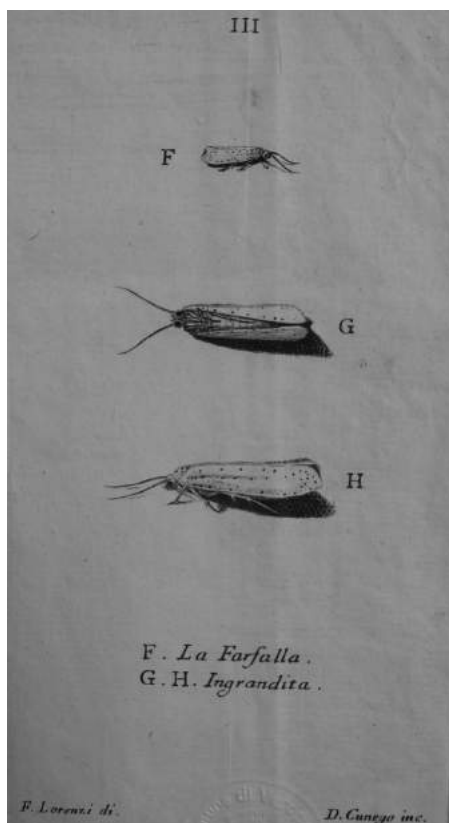


Fig. 819: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica*. In *Memorie intorno la ruca de' meli*, Verona, M. Moroni, 1760



Fig. 820: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta frontespiziale con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione de' buoi*, Verona, eredi Moroni, 1771



Fig. 821: G. Carattoni, *Vignetta calcografica con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione de' buoi*, Verona, eredi Moroni, 1771



Fig. 822: G. Carattoni, *Vignetta calcografica con emblema dell'Accademia di Agricoltura*. In *Della moltiplicazione delle legne*, Verona, eredi Moroni, 1772

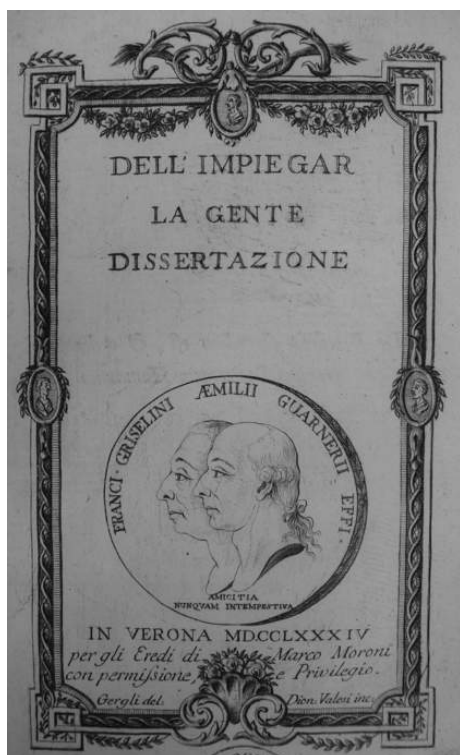


Fig. 823: A. Gerli, D. Valesi, *Frontespizio calcografico*. In *Dell'impiegar la gente*, Verona, eredi Moroni, 1784



Fig. 824: incisore G.S., *Tavola xilografica*. In *Memoria intorno all'olio di ricino*, Verona, eredi Moroni, 1785



Fig. 825: P. G. Zancon, *Vignetta frontespiziale*. In *L'arte della tintura*, Verona, eredi Moroni, 1791



Figg. 826-827: G. Ottolini, anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavole calcografiche*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783



Fig. 828: G. Ottolini, anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783

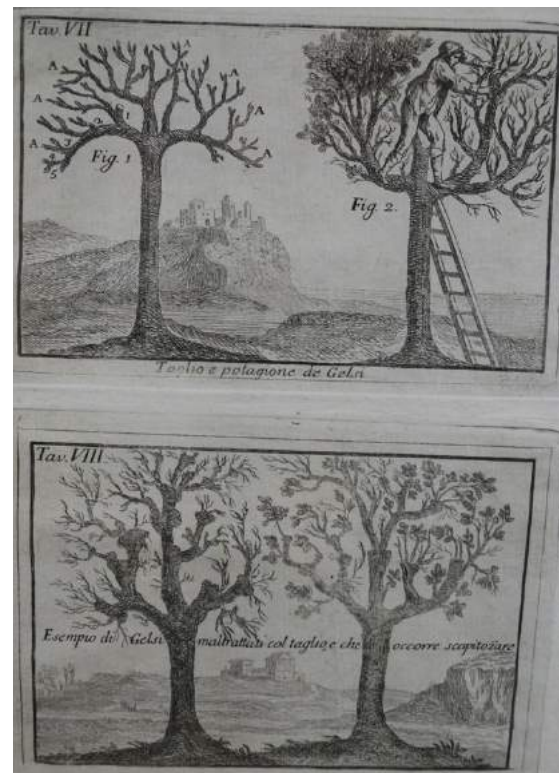


Fig. 829: (G. Ottolini?), anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783



Figg. 830-831: (G. Ottolini?), anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavole calcografiche*. In *Il Setificio*, I, Verona, eredi Moroni, 1783



Fig. 832: F. Grisellini, *Vignetta calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783

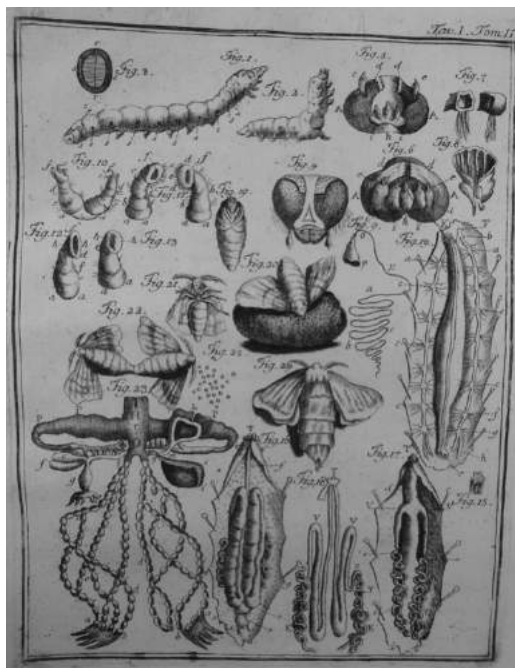


Fig. 833: anonimo incisore (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783

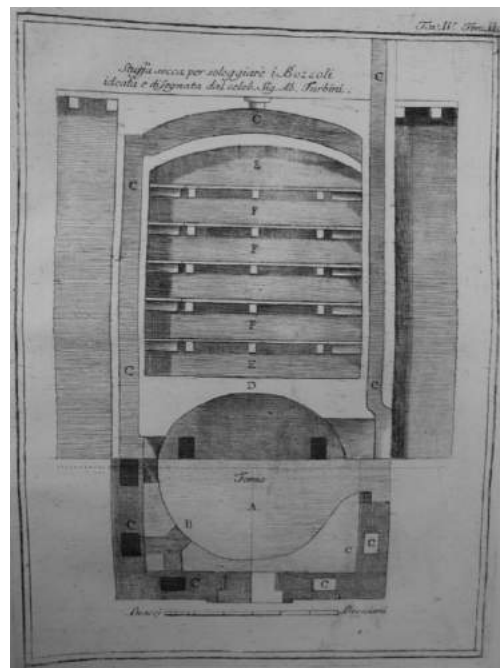


Fig. 834: G. Ottolini, (F. Grisellini?) *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783

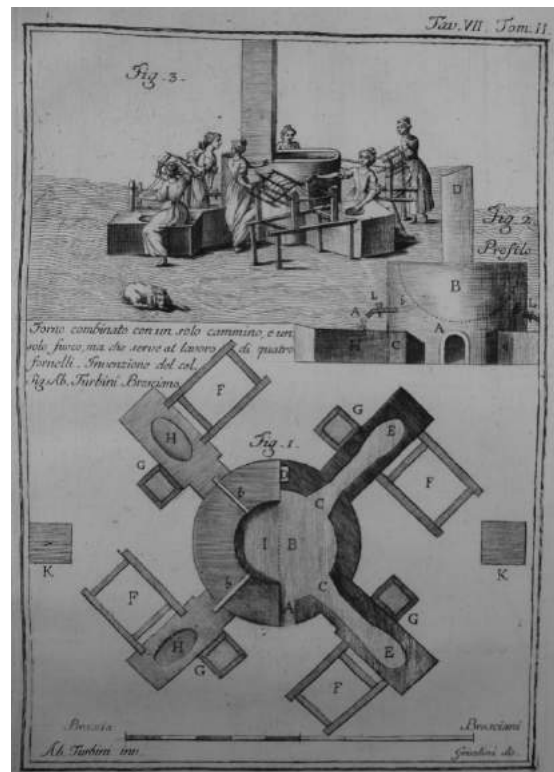
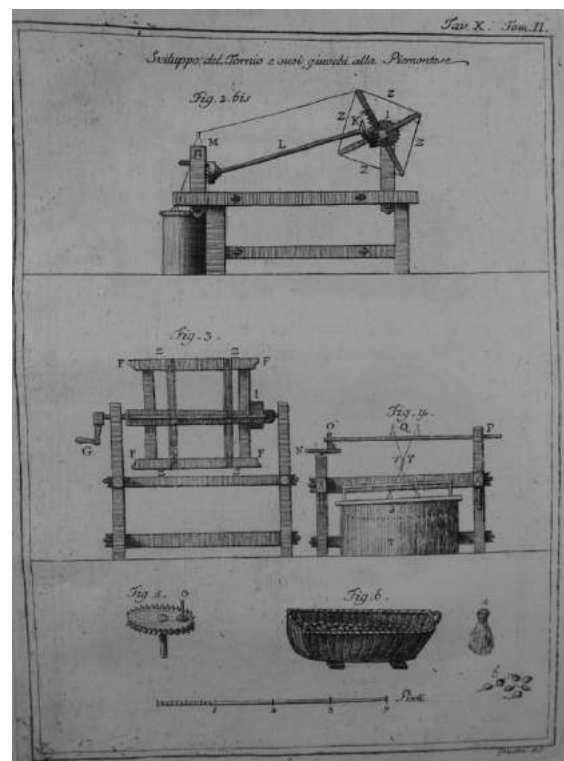
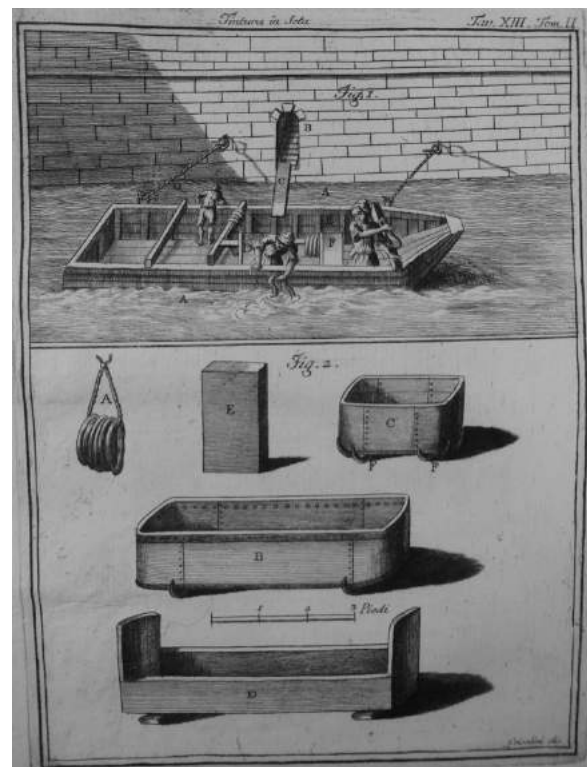


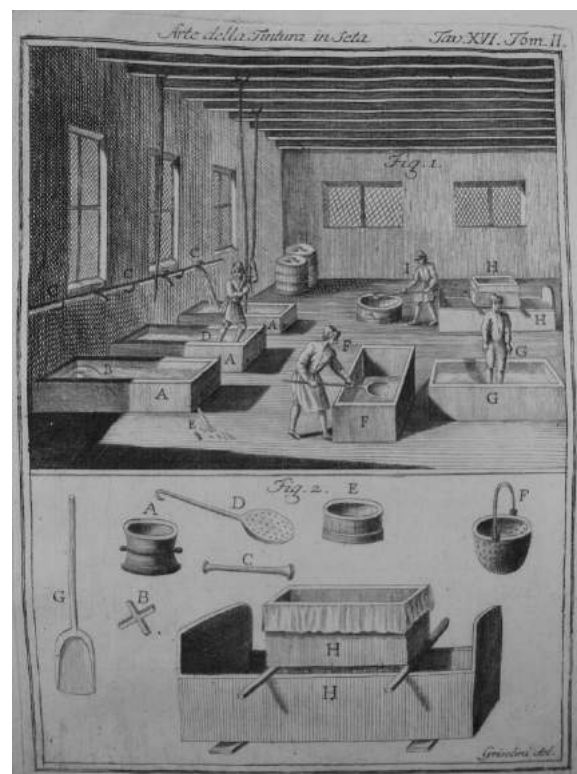
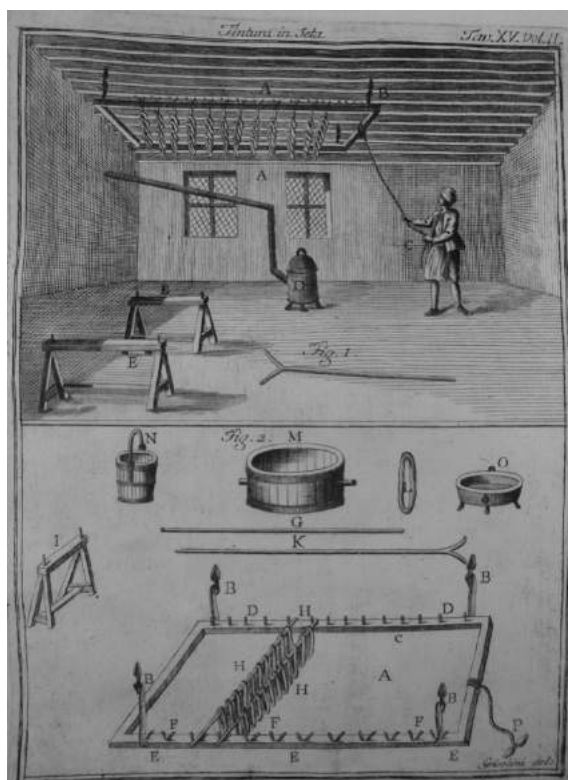
Fig. 836: G. A. Turlini, *Tavola calcografica*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783



Figg. 837-838: F. Grisellini, *Tavole calcografiche*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783



Figg. 839-840: F. Grisellini, *Tavole calcografiche*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783



Figg. 841-842: F. Grisellini, *Tavole calcografiche*. In *Il Setificio*, II, Verona, eredi Moroni, 1783



Fig. 843: anonimo incisore, *Antiporta con ammaestratore di canarini*. In *I canarini*, Verona, G. Tumermani, 1728



Fig. 844: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 845: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756

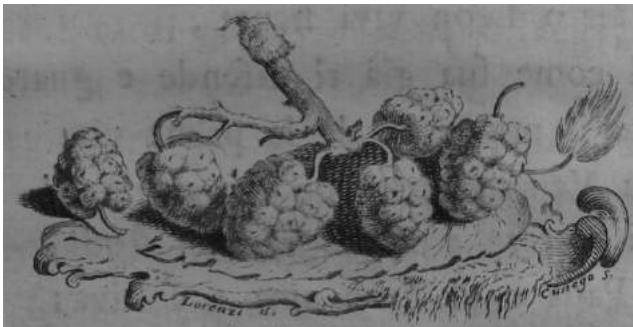


Fig. 846: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 847: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756

Fig. 848: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756

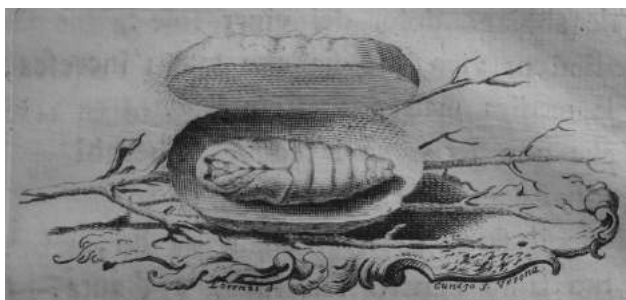
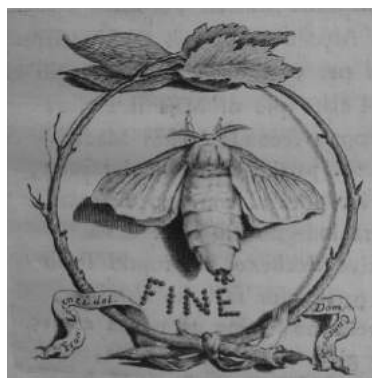
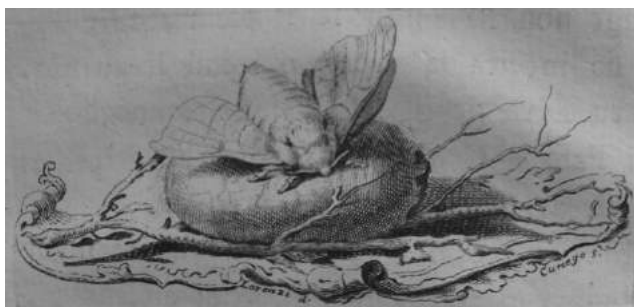
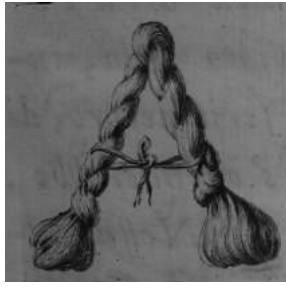


Fig. 849: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756

Fig. 850: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756



Figg. 851-852: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignette calcografiche*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756



Figg. 853-855: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziali calcografiche*. In *Del baco da seta*, Verona, A. Andreoni, 1756



Fig. 856: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale con stemmi Canossa e d'Arco*. In *Per le nozze della Signora [...]Matilde di Canossa*, Verona, [D. Ramanzini, 1762]



Fig. 857: F. Lorenzi, D. Cunego, *Antiporta allegorica con Cerere e Tritolemo*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758

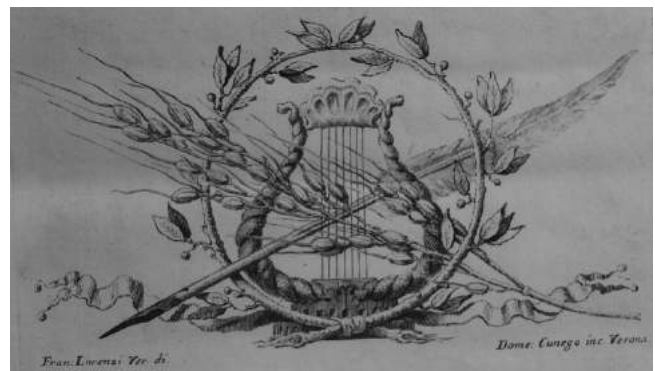


Fig. 858: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta frontespiziale*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 859: F. Lorenzi, D. Cunego, *Tavola calcografica con ritratto di Elisabetta Farnese*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 859/a: Louis-Michel van Loo, *La famiglia di Filippo V*, Madrid, Museo del Prado (part.)



Fig. 860: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 861: (F. Lorenzi?, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 862: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 863: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 863/a: F. Lorenzi, *Studi di figure*, Modena, Civica Biblioteca Poletti



Fig. 863/b: Mappa topografica del 1820. ASVr, *Campagna*, dis. 1 (part.)

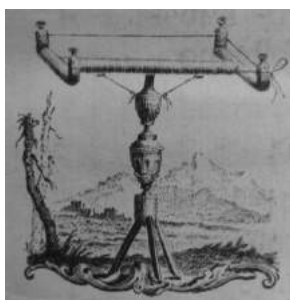


Fig. 864: (F. Lorenzi?, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 865: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 865/a: F. Lorenzi, *Disegno di due figure maschili a riposo*, Verona, Biblioteca Civica



Fig. 865/b: F. Lorenzi, *Disegno di uomo con fucile*, Milano, collezione privata



Fig. 865/c: F. Lorenzi, *Disegno di uomo con fucile*, Milano, collezione privata



Fig. 866/a: F. Lorenzi, *Disegno di due donne al lavoro*, Verona, Biblioteca Civica



Fig. 866: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 867: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 868: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758

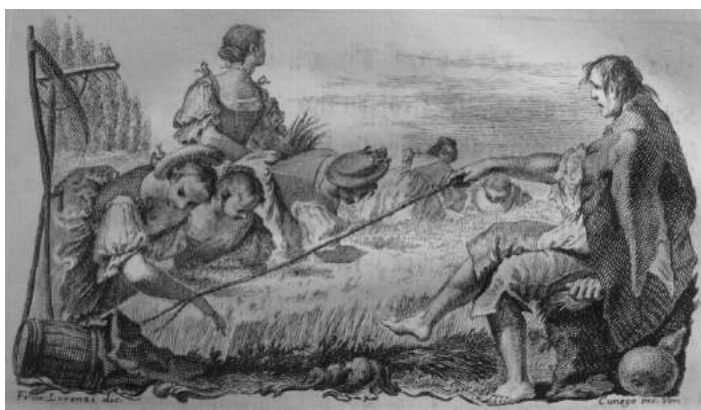


Fig. 869: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 870: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 869/a: N. Marcola, *Disegni preparatori per gli affreschi di Villa Dionisi*, ubicazione sconosciuta, già Cerea (VR), Villa Dionisi



Fig. 869/b: (D. Cunego), *Antiporta*. In *Il lunista confuso*, Verona, A. Andreoni, 1759



Fig. 871: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 871/a: N. Marcola, *Disegni preparatori per gli affreschi di Villa Dionisi*, ubicazione sconosciuta, già Cerea (VR), Villa Dionisi



Fig. 872: (F. Lorenzi, D. Cunego), *Iniziale calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758

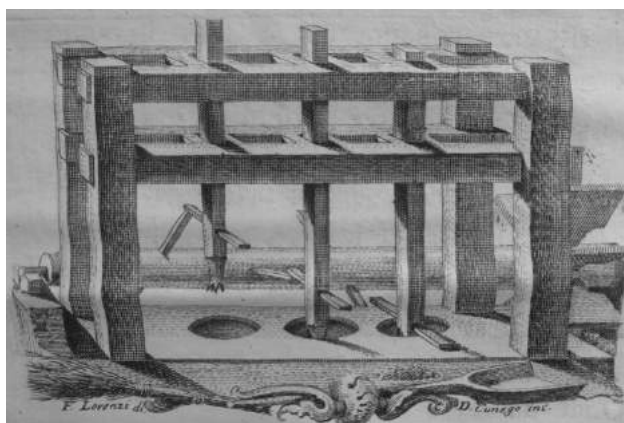


Fig. 873: F. Lorenzi, D. Cunego, *Vignetta calcografica*. In *La coltivazione del riso*, Verona, A. Carattoni, 1758



Fig. 874: A. Ugolini, A. De Bernardis, *Tavola con ritratto di Giambattista Spolverini*. In *La coltivazione del riso*, Verona, B. Giuliani, 1796

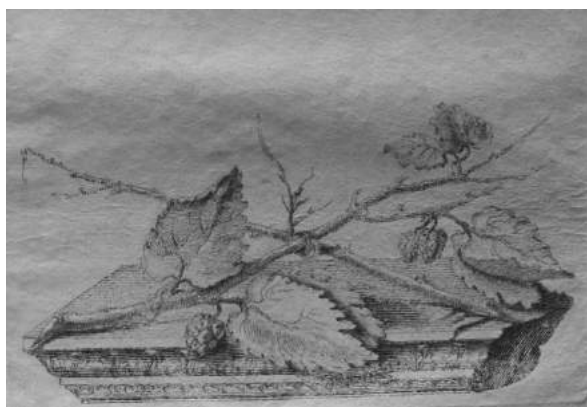


Fig. 875: (D. Cignaroli?, D. Valesi?), *Vignetta frontespiziale*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 876: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Vignetta calcografica con ritratto di Massimiliano di Baviera*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 876/a: F. Lorenzi, *Sacra famiglia con Sant'Anna, San Gioacchino e San Giovannino*, Brescia, Chiesa di San Lorenzo (part.)



Fig. 877: (G. D. Cignaroli? D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769

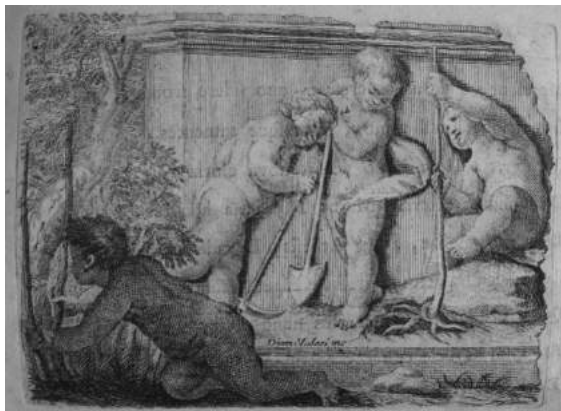


Fig. 878: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 878/a: G. D. Cignaroli, *Studio per allegoria della coltivazione dei gelsi*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 879: (G. D. Cignaroli? D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 880: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 880/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvecchio

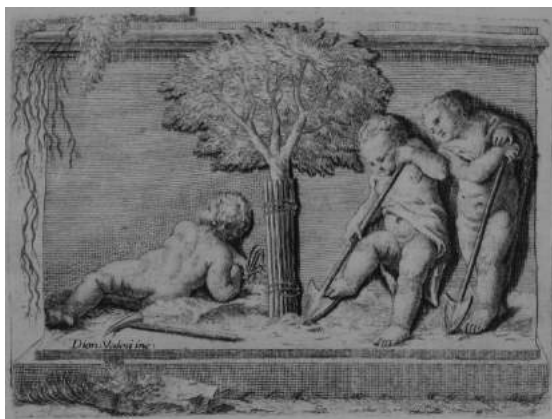


Fig. 881: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 882: (G. D. Cignaroli? D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 883: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 883/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 884: (G. D. Cignaroli), D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 884/a: G. D. Cignaroli, *Studio per allegoria della coltivazione dei gelsi*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 885: (G. D. Cignaroli? D. Valesi), *Iniziale calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 886: G. D. Cignaroli, D. Valesi, *Vignetta calcografica*. In *Mororum libri III*, Verona, eredi Carattoni, 1769



Fig. 886/a: G. D. Cignaroli, *Studio di attrezzi agricoli*, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 887: anonimo incisore, *Vignetta frontespiziale*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

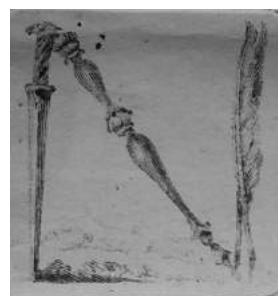


Fig. 888: (D. Lorenzi), *Iniziale calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775



Fig. 889: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

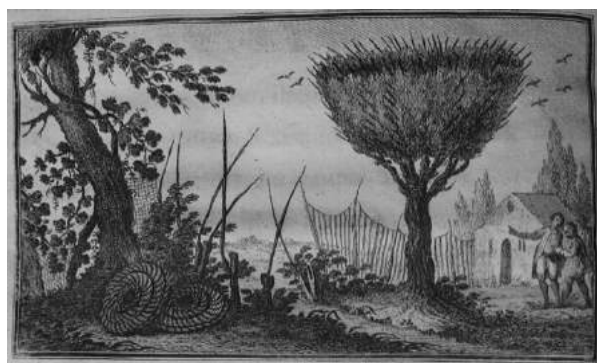


Fig. 890: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775



Fig. 891: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775



Fig. 892: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775



Fig. 893: G. Zalla, *Antiporta*. In *L'Uccellagione*, Verona, stamperia Bisesti, 1807



Fig. 894: D. Lorenzi, *Vignetta calcografica*. In *L'Uccellagione*, Verona, eredi Moroni, 1775

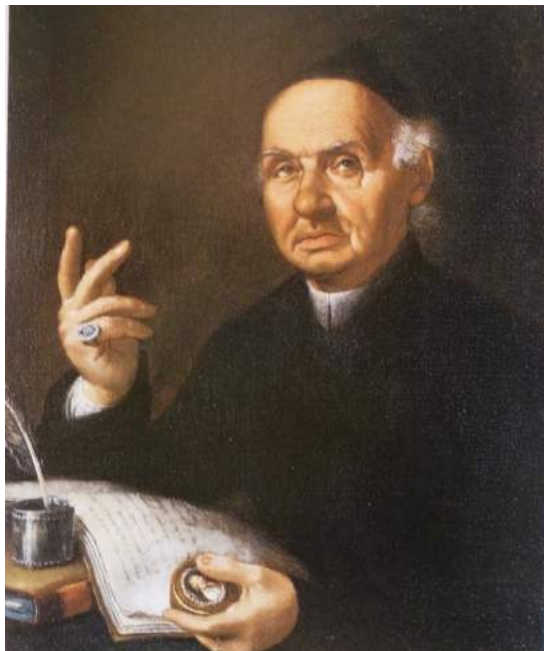


Fig. 895: S. Dalla Rosa, *Ritratto di Bartolomeo Lorenzi*, Verona, Museo di Castelvechio



Fig. 896: F. Lorenzi, G. Lante, *Frontespizio calcografico con allegoria dell'Agricoltura*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 897: F. Lorenzi, D. Lorenzi, *Tavola con ritratto di Ferdinando d'Austria*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 898: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 899: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 900: anonimo incisore, *Vignetta calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 901: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività invernali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 902: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 903: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività invernali*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 904: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività primaverili*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 905: anonimo incisore, *Iniziale calcografica*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 906: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività primaverili*. In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 907: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività estive.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 909: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività estive.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 910: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività autunnali.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 912: anonimo incisore, *Vignetta calcografica con attività autunnali.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 908: anonimo incisore, *Iniziale calcografica.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 911: anonimo incisore, *Iniziale calcografica.* In *Della Coltivazione de' monti*, Verona, s.n.t., 1778



Fig. 913: anonimo (L. Manzati), *Studio preparatorio per il frontespizio dell' Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201



Fig. 914: anonimo (L. Manzati), *Studio preparatorio per il frontespizio latino dell' Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

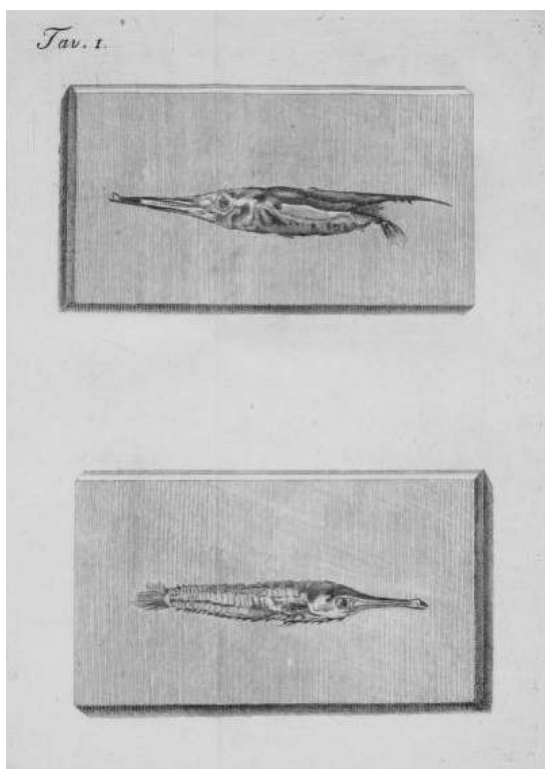


Fig. 915: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794

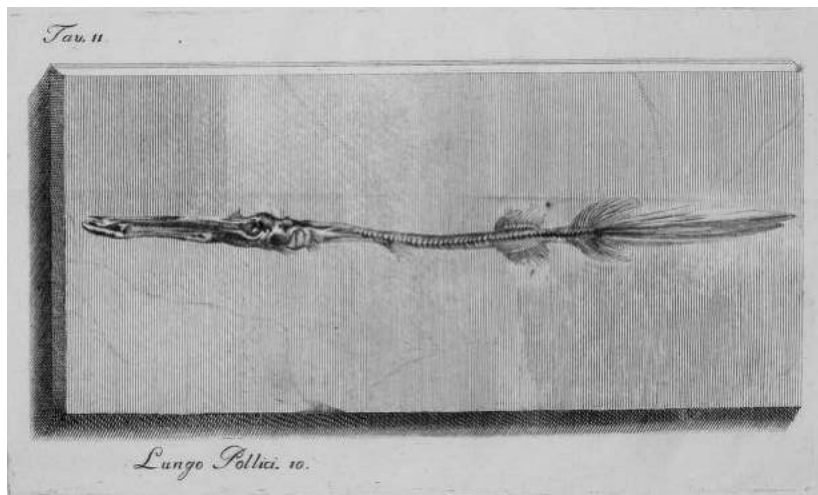
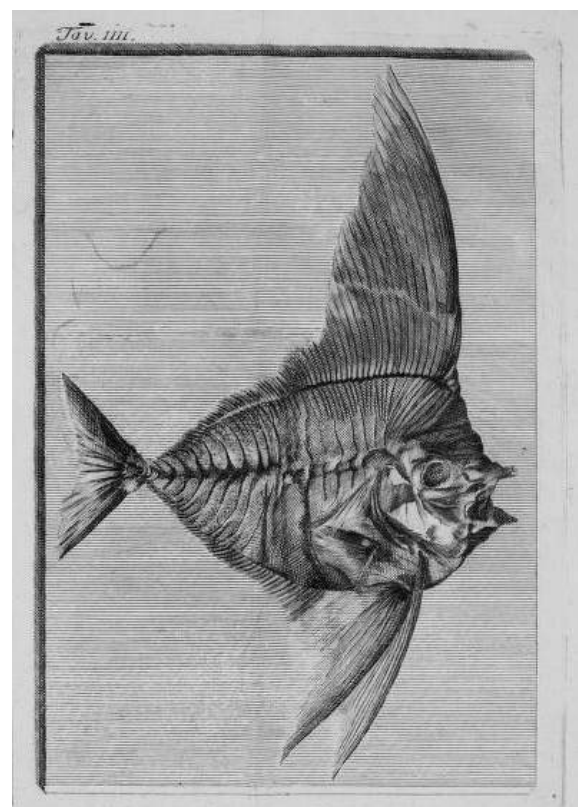
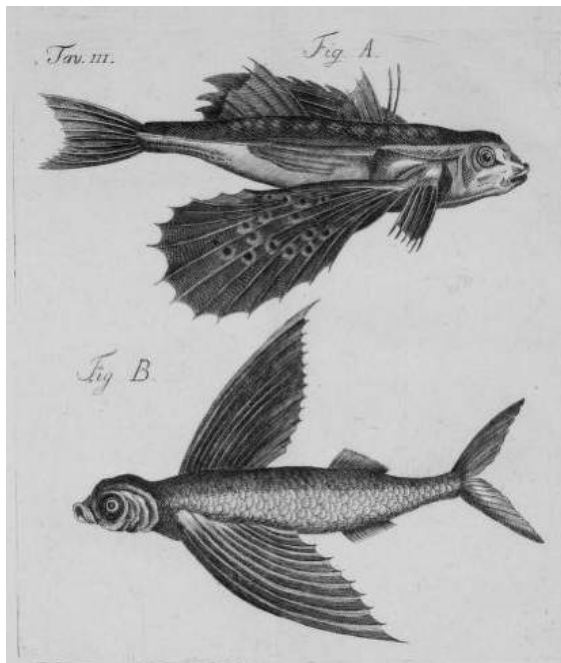


Fig. 916: anonimo incisore, *Tavola calcografica*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794



Figg. 917-918: anonimo incisore, *Tavole calcografiche*. In *Lettere recentemente pubblicate sui pesci fossili veronesi*, Verona, D. Ramanzini, 1794



Fig. 919: G. B. Svidercoschi (detto Grù), A. Guelmi, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]



Fig. 921: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]



Fig. 920: A. Campostrini, A. Guelmi, *Vignetta calcografica*. In *In morte di Amaritte*, Verona, B. Giuliani, 1796

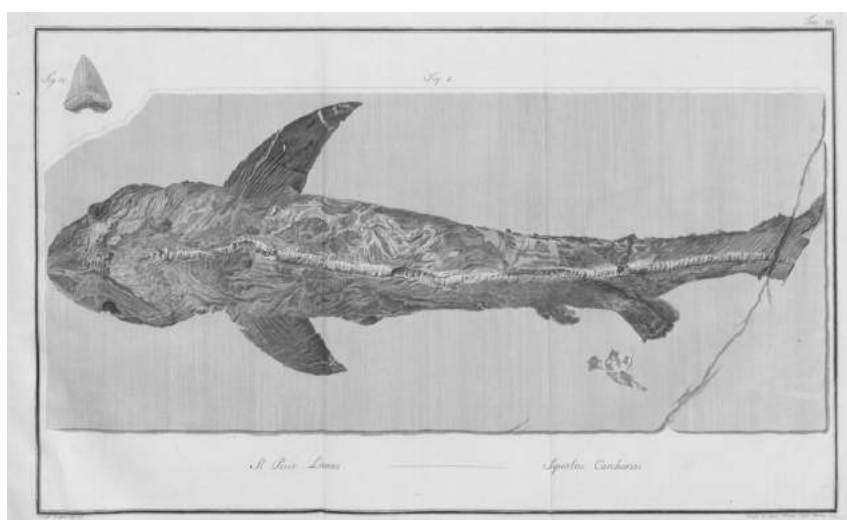


Fig. 922: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

Fig. 923: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*.
In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliari, 1796 [1809]

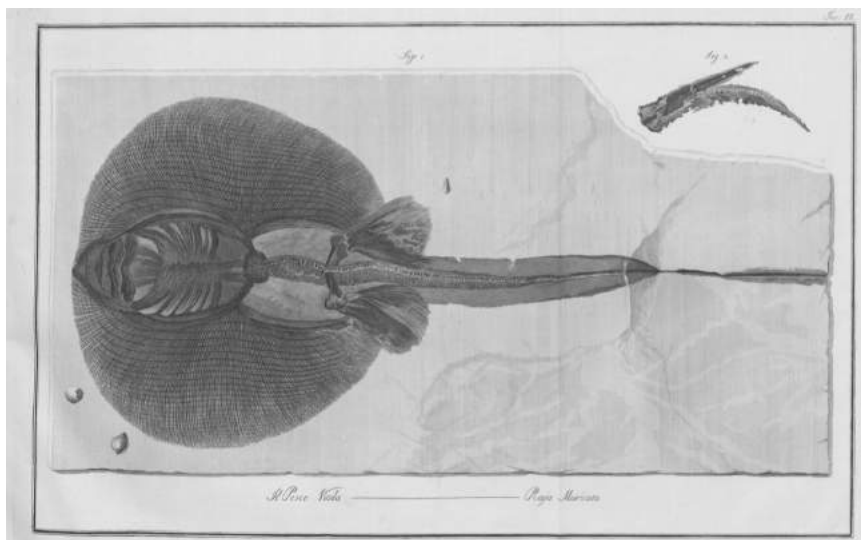
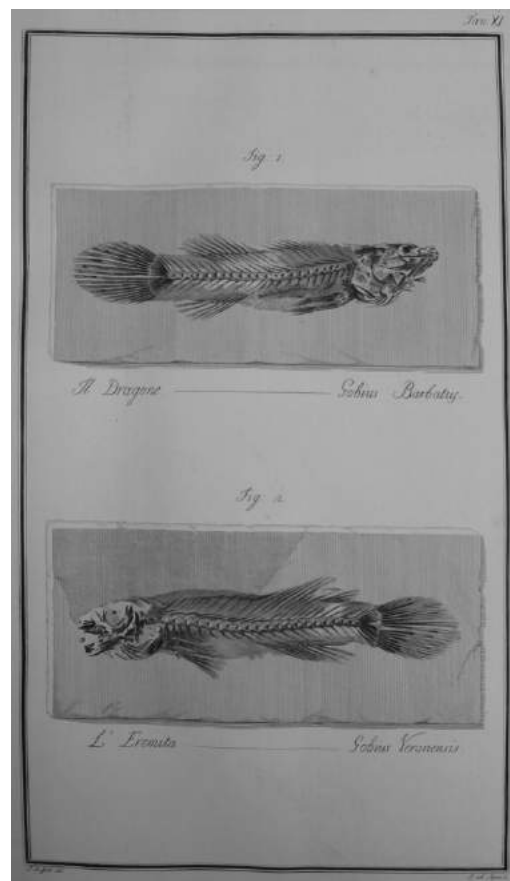
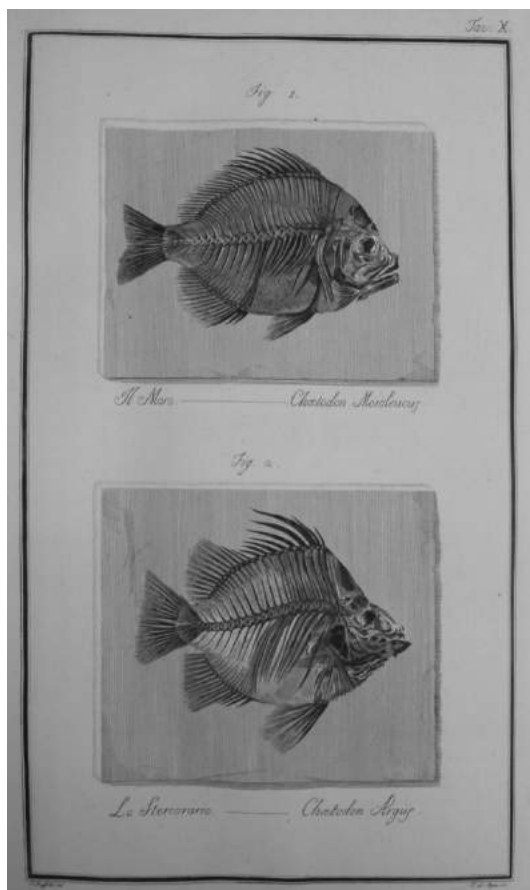


Fig. 924: (G. Dall'Acqua),
Tavola calcografica. In
Ittiolitologia veronese,
Verona, B. Giuliari, 1796
[1809]



Figg. 925-926: G. Buffetti, G. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

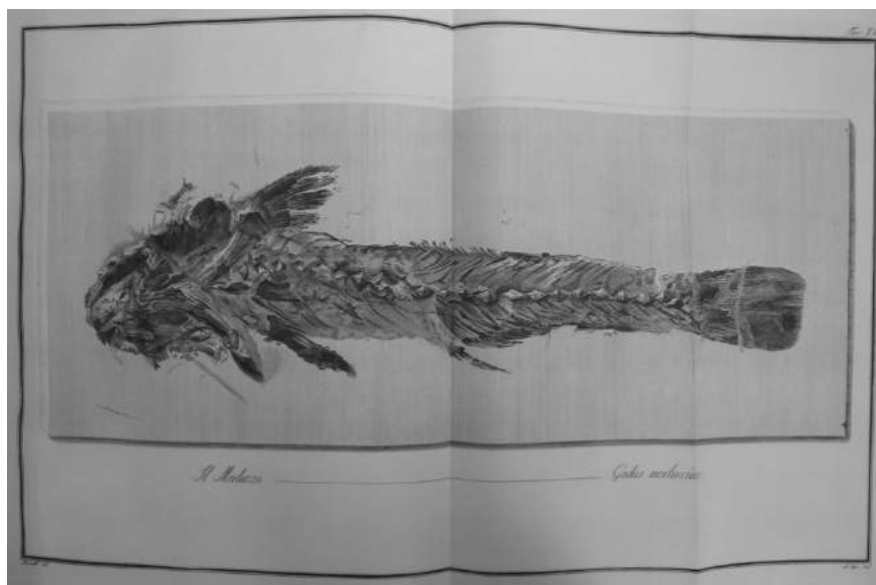


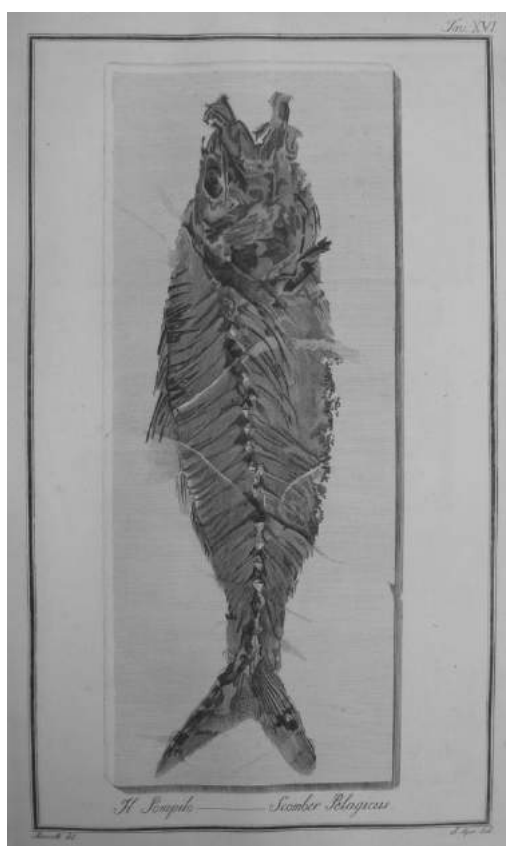
Fig. 927: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]



Fig. 927/a: (L. Manzati),
Studio preparatorio per
l'Istiologia, Verona,
Biblioteca Civica, ms. 3201



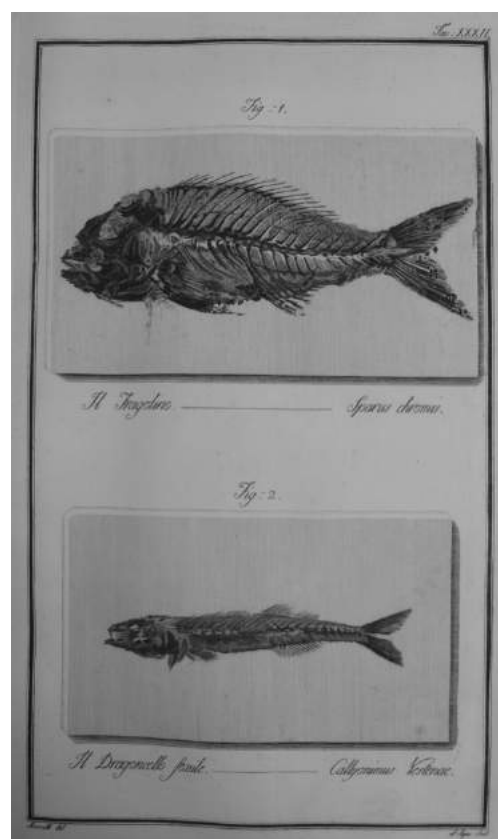
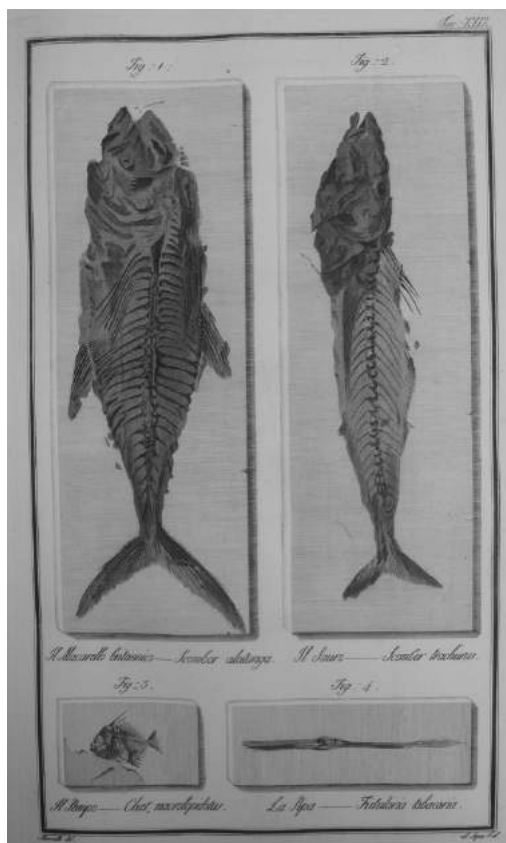
Fig. 928/a: (L. Manzati),
Studio preparatorio per
l'Istiologia, Verona,
Biblioteca Civica, ms. 3201



Figg. 928-929: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliari, 1796 [1809]



Fig. 929/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201



Figg. 930-931: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavole calcografiche*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]



Fig. 930/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

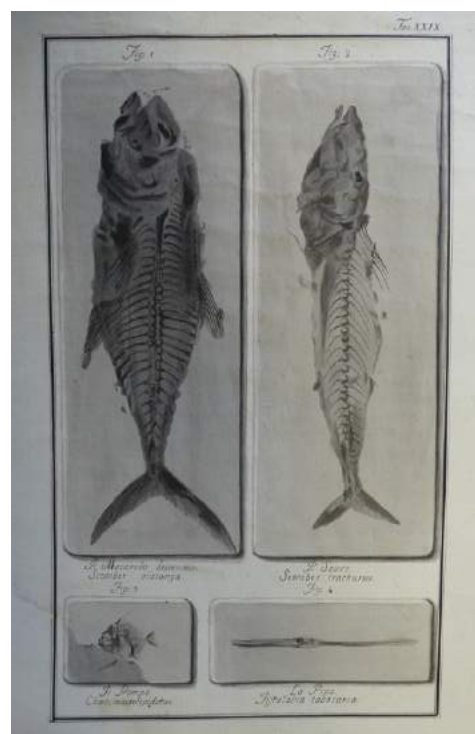


Fig. 930/b: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

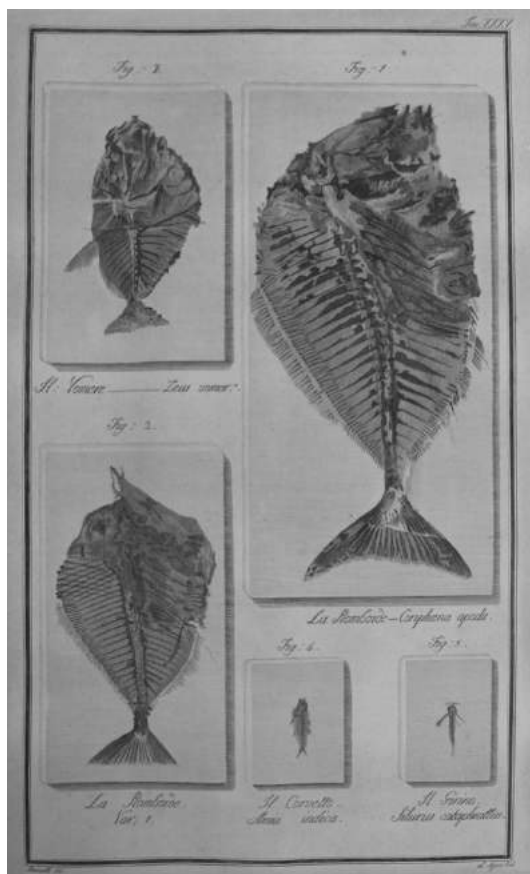


Fig. 932: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

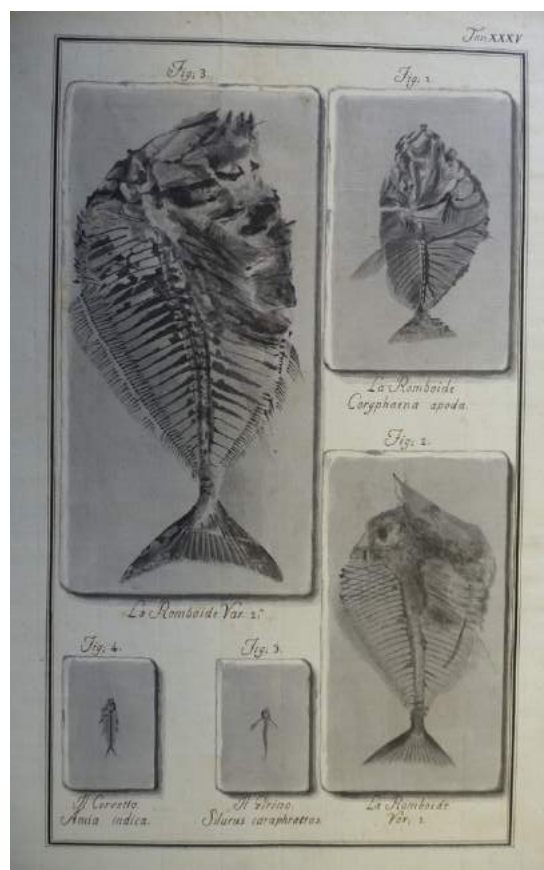


Fig. 932/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio per l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

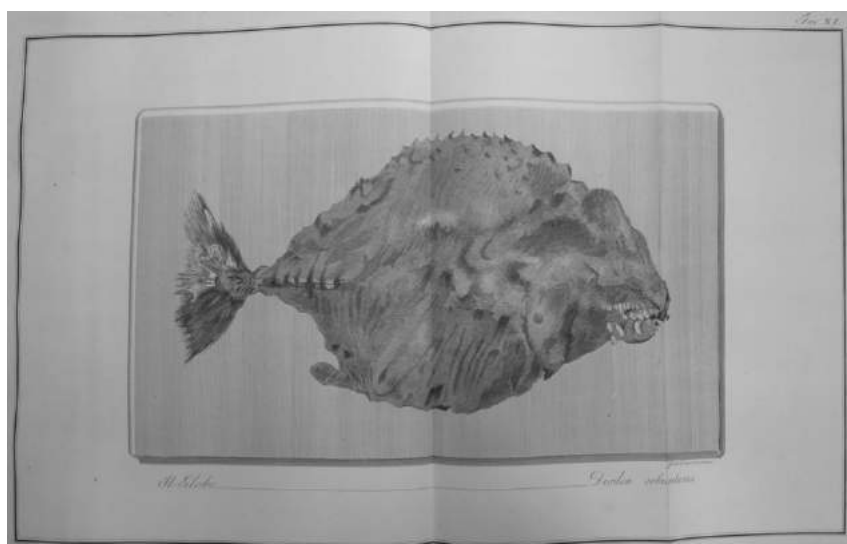


Fig. 933: (L. Manzati?), G. Zancon, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

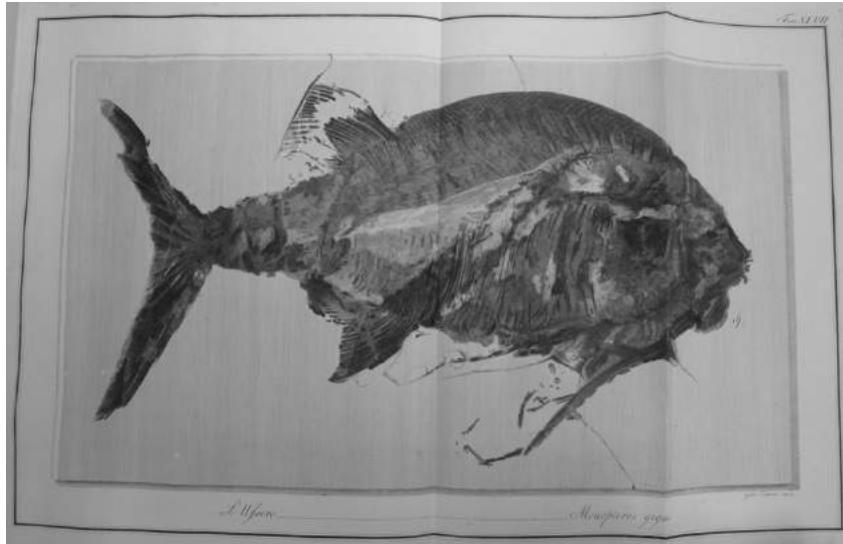
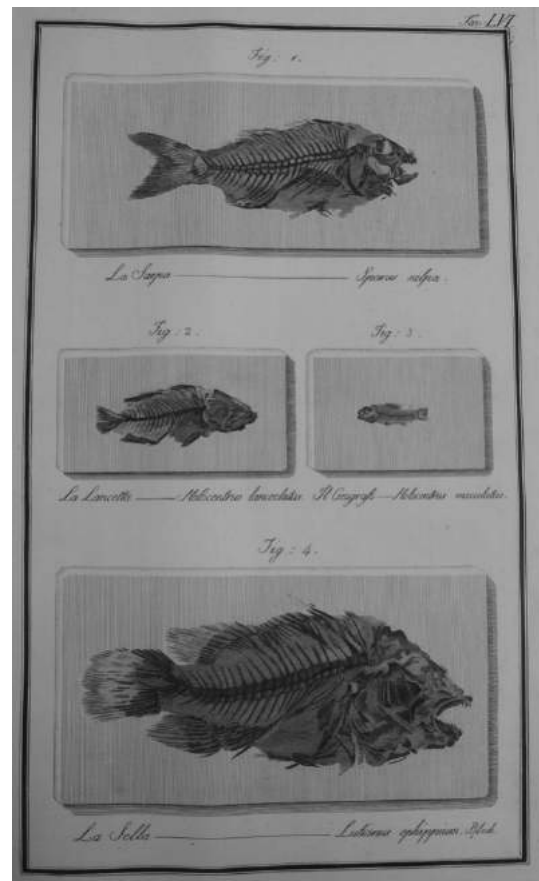
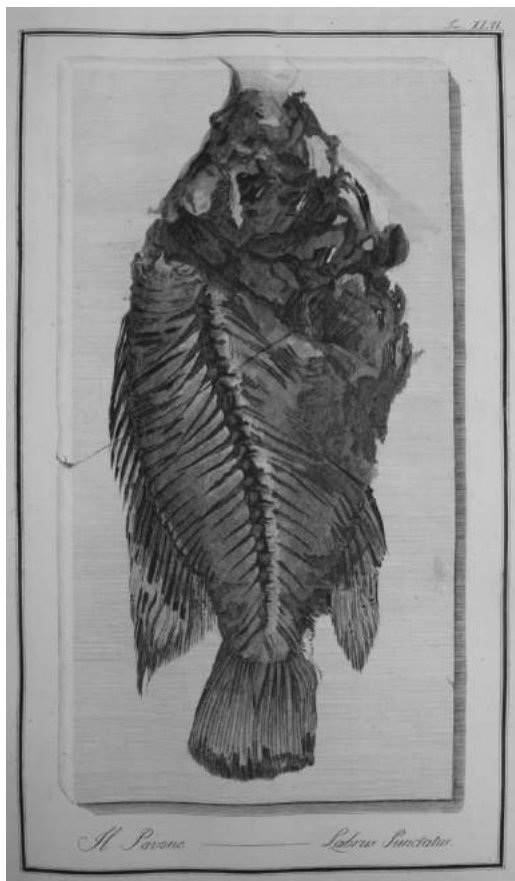


Fig. 934: (L. Manzati?), G. Zancon, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]



Figg. 935-936: (L. Manzati, G. Dall'Acqua), *Tavole calcografiche*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

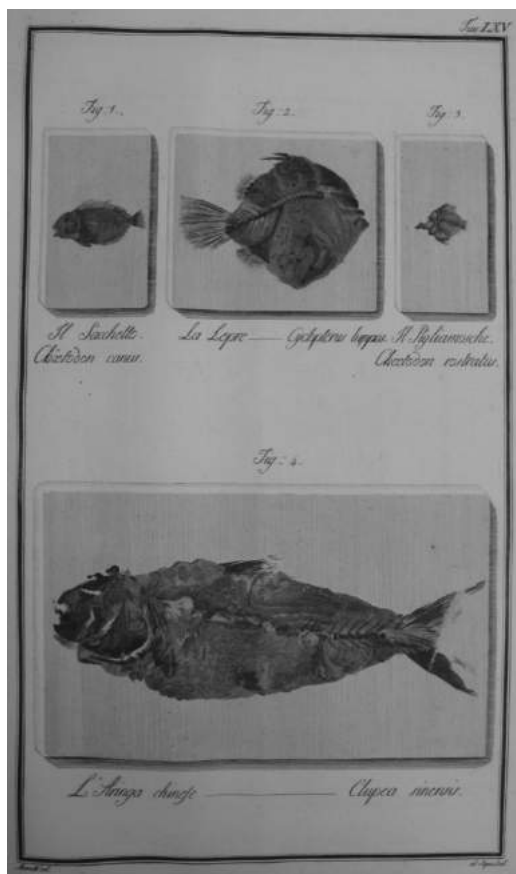


Fig. 937: L. Manzati, G. Dall'Acqua, *Tavola calcografica*. In *Ittiolitologia veronese*, Verona, B. Giuliani, 1796 [1809]

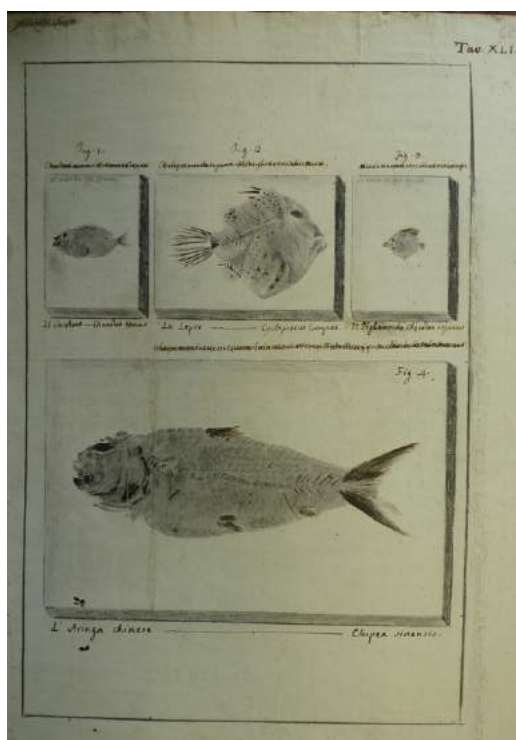


Fig. 937/a: (L. Manzati), *Studio preparatorio l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

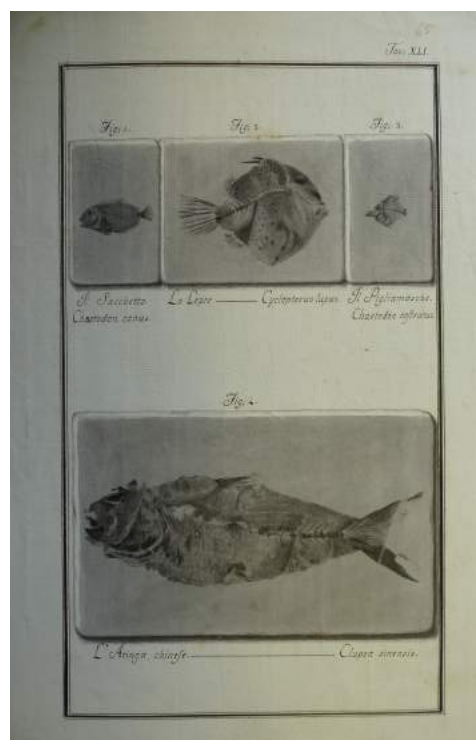


Fig. 937/b: (L. Manzati), *Studio preparatorio l'Ittiolitologia*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 3201

BIBLIOGRAFIA

1566

G. Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del S. Ieronimo Ruscelli*, Venezia, F. Rampazzetto, 1566

1645

C. Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino cavalier di SS. Maurizio et Lazaro. Divisa in tre libri ne i quali si esprimono varie imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, et altre materie infinite utili ad ogni stato di Persone. Ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castelinì romano in questa ultima editione di Imagini, et Discorsi, con Indici copiosi, et ricorretta*, Venezia, C. Tomasini, 1645 (I ed.: Roma, 1593)

1718

B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi raccolte da varj autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle pitture, e sculture, che s'attrovano nelle chiese, case, et altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo territorio*, Verona, 1718 (a)

Id., *Aggiunta alle vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi del signor fr. Bartolomeo co. Dal Pozzo*, Verona, 1718 (b)

1720

G. B. Lanceni, *Ricreazione Pittorica, o sia Notizia Universale delle Pitture nelle Chiese, e Luoghi Pubblici della Città, e Diocese di Verona. Opera esibita al genio de' dilettranti dall'Incognito Conoscitore*, Verona, 1720

1730-1740

F. M. Gabburri, *Vite de' Pittori*, ms., 1730-1740 ca., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B.9.5, I-IV

1731-1732

S. Maffei, *Verona illustrata*, 4 parti, Verona, 1731-1732

1733

G. B. Lanceni, *Continuazione e notizia delle pitture dall'anno 1719, fino all'anno 1733 di nuovo poste nelle Chiese di Verona, e sua Diocese, che li sono note, e palesi all'incognito conoscitore esibite al genio de' dilettranti con gl'indici necessarj*, Verona, 1733

1735

A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola*, Verona, J. Vallarsi, 1735

1737-1740

S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' letterati d'Italia*, 6 voll., Verona, 1737-1740

1739

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., Bologna, L. dalla Volpe, 1739

1749

[G. B. Cignaroli], *Serie degli artisti veronesi*, in G. Biancolini, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata dedicati a sua eccellenza il sign. Gianpiero Dolce patrizio veneto*, 2 voll., Verona, 1749, vol. II, pp. 191-228

1749-1771

G. B. G. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 9 voll., Verona, 1749-1771

1753

A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le Notizie de' professori di pittura e scultura ed architettura in questa edizione corretto e nobilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino ed ispettore della regia Galleria di S. M. Federico Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia*, Venezia, 1753

1753-1755

C. Goldoni, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, 10 voll., Firenze, 1753-1755

1754-

G. Bottari, L. Crespi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, 7 voll., Roma, 1754-1773

1757

G. B. Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona dissertazioni due di Giambatista Biancolini all'illustrissimo signor Ottolino Ottolini gentiluomo veronese*, Verona, 1757

1758

G. Gozzi, *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante, attribuita ingiustamente a Virgilio; con li Principi del buon gusto, ovvero Saggio di critica, poema inglese del sig. Pope ora per la prima volta fatto italiano da Gasparo Gozzi*, Venezia, A. Zatta, 1758

1760

G. B. Biancolini, *Serie cronologica dei vescovi, e*

governatori di Verona. Riveduta, ampliata, e supplita da Giambattista Biancolini. All'illustriss. e reverendiss. monsignor Niccolò Antonio Giustiniani vescovo di Verona, Verona, 1760

1764

A. Cambiagi, *Notizie di Carlo Gregori lucchese incisore in rame e maestro di tale scienza nella Galleria Reale di Firenze, scritta da Antonio Cambiagi, ms., 1764, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II.I.438*

1765

C. A. Jombert, *Répertoire des artistes. Ou recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques et modernes, de toute espèce: par divers Auteurs, Paris, 1765*

1766

Capitoli dell'Accademia della pittura aperta dalla magnifica città di Verona l'anno 1766, Verona, [1766]

1768

F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura, Roma, 1768*

1768-1770

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino Accademico della Crusca. Nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza architetto torinese, 2 voll, Torino, 1768-1770 (I ed.: 6 voll., Firenze, 1681-1728)*

1771

I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese, Verona, 1771*

G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese, 3 voll., Siena, 1771*

K. H. Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes, Leipzig-Wien, 1771*

A. M. Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V, Venezia, G. B. Albrizzi, 1771*

1778-1790

K. H. Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice detaillee de leurs ouvrages graves, 4 voll., Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1778-1790*

1779

J. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u. u. nebst angehangten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schuler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Kunstler, Zurich, 1779*

1780

M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola e in più tomi divise, ms., 1780 circa, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 131*

1782

P. Calvi, *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del P.F. Angiolgabriello di Santa Maria carmelitano scalzo vicentino, 6 voll., Vicenza, 1772-1782, vol. VI, 1782*

1782-1783

C. Cittadella, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro. Con in fine una nota esatta delle più celebri Pitture delle Chiese di Ferrara, 4 voll., Ferrara, 1782-1783*

1785-1786

J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers, from the earliest period of the art engraving to the present time, 2 voll, London, 1785-1786*

1787

M. Huber, *Notices générales des graveurs divises par nations, et des peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture depuis l'origine de ces arts jusqu'a nos jours et suivies d'un catalogue raisonné d'une collection choisie d'estampes, Dresden, Leipzig, 1787*

1789

P. F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure, par F. Basan, graveur; mise par ordre alphabetique, consirablement augmentee et ornee de cinquante estampes par differens artistes celebres, 2 voll., Paris, 1789*

1794

A. Zatta, *Saggi dei caratteri, vignette e fregi della nuova fonderia di Antonio Zatta e figli tipografi, calcografi, e libraj veneti, Venezia 1794*

1795

P. Brandolese, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera, Padova, 1795*

1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano, 1795-1796

1797

G. Gregis, *Su lo spaccio delle sete veronesi. Memoria coronata dalla locale Accademia il 30 Dicembre 1782*, Verona, 1797

1797-1808

M. Huber, C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la gravure jusques à nos jours: les artistes rangés par ordre chronologique, et divisés par école. Par M. Huber et C.C.H. Rost*, 9 voll., Zurigo, 1797-1808

1800

L. Trissino, *Notizie su Cristoforo dall'Acqua incisore vicentino*, ms., XIX sec., Biblioteca Bertoliana di Vicenza, ms. 3154 (a)

L. Trissino, *Artisti vicentini (A-L)*, ms., XIX sec., Biblioteca Bertoliana di Vicenza, ms. 1949 (b)

1803

D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento*, 2 voll., Venezia, 1803

1804

L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali. Compilato dalle storie, e da manoscritti originali da Luigi Ughi ferrarese*, 2 voll., Ferrara 1804

1806-1808

G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino ai nostri giorni*, 4 voll., Venezia, 1806-1808

1807

S. Curtioni Verza, *Ritratti d'alcuni illustri amici di Silvia Curtioni Verza*, in *Arcadia Flaminda Caridea*, Verona, 1807

B. Gamba, *Catalogo degli artisti bassanesi viventi*, Bassano, 1807

G. A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino del padre lettore Gian-Alfonso Oldelli da Mendrisio*, Lugano, F. Veladini, 1807

1808

P. Da Persico, *I canarini poemetto d'Ignazio da Persico veronese aggiunte alcune altre poesie dello stesso e del nipote suo Pietro Da Persico*, Verona, 1808

1808-1809

F. Re, *Dizionario ragionato di libri d'agricoltura, veterinaria, e di altri rami d'economia campestre, ad uso degli amatori delle cose agrarie, e della gioventù*, 4 voll., Venezia, 1808-1809

1808-1816

L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi De Angelis. Tomo quarto [-decimoquinto] del proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni*, 12 voll., Siena, 1808-1816

1809

P.F. Basan, H.L. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, par P. F.

et H. L. Basan, père et fils, graveurs, 2 voll., Paris, 1809

V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P. V. pubblicata per la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli [1732]*, a cura di G. Moschini, Venezia, 1809

F. Re, *Della poesia didascalica georgica degli italiani dopo il ristoramento delle scienze sino al presente*, Bologna, 1809

1811

G. A. Oldelli, *Continuazione e compimento del Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino del padre lettore Gian-Alfonso Oldelli da Mendrisio*, Lugano, F. Veladini, 1811

1811-1828

Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants, 52 voll., Paris, 1811-1828

1812

A. Carli, *Tragedie di Alessandro Carli con una lettera dello stesso autore sull'argomento della recitazione*, Verona, 1812

1815

B. Del Bene, *Elogio del conte Zaccaria Betti letto dal signor Benedetto del Bene in pubblica radunanza il dì 11 maggio 1788*, in "Memorie dell'Accademia di Agricoltura Commercio ed Arti di Verona", V, 1815, pp. 7-58

1816

M. Bryan, *A Biographical and critical Dictionary of painters and engravers from the revival of the art under Cimabue, and the*

alleged discovery of engraving by Finiguerra, to the present time. With the ciphers, monograms, and marks, used by each engraver; and an ample list of their principal works, 2 voll., London, 1816

1817

F. Brulliot, *Dictionnaire de monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, München, 1817

Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli, Bassano, Stamperia Remondini, 1817

G. A. Moschini, *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817

1817-1824

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate d. Pietro Zani fidentino*, 28 voll., Parma, 1817-1824

1818-1819

L. Federici, *Elogi istorici de' più illustri ecclesiastici veronesi*, 3 voll., Verona, 1818-1819

1820

D. Bertolotti, *Il Raccoglitore Ossia Archivi di Viaggi, di Filosofia, di Istoria, di Eloquenza, di Poesia, di Critica, di Archeologia, di Novelle, di Belle Arti, di Teatri e Feste, di Bibliografia e di Miscellanea adorni di rami*, 24 voll., Milano, 1818-1824, vol. VIII, 1820

1820-1821

G. B. Da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona, 1820-1821

1821

L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, 2 voll., Pisa, 1821

1822-1825

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura, Architettura, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da m. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano, 1822-1825

1823

B. Montanari, *Elogio dell'abate Bartolommeo Lorenzi scritto da Bennassù Montanari. Aggiungesi un'elegia*, Verona, 1823

1824

L. Malaspina di Sannazaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro*, 5 voll., Milano, 1824

1825-1826

I. Pindemonte, *Elogi di letterati*, 2 voll., Verona, 1825-1826

1825-1867

G. Da Schio, *Persone memorabili in Vicenza*, mss., XIX sec. (1825-1867), Vicenza, Biblioteca Bertoliana, mss. 3387-3404

1826

L. Federici, *Ritratti di alcune donne veronesi che si distinsero e si distinguono negli studj e bell'arti con aggiunta di varie poesie*, Verona, 1826

G. A. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova, 1826

1826-1828

F. Milizia, *Opere complete di Francesco Milizia risguardanti le Belle Arti*, 9 voll., Bologna, 1826-1828

1827

B. Lorenzi, *Lettere inedite dell'abate Bartolomeo Lorenzi veronese*, a cura di I. Casarotti, Milano, 1827

1828

F. Federici, *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, 1828

1829

A. Meneghelli, *Notizie dell'intagliatore Vincenzo Giaconi padovano*, Padova, 1829

1830-1831

F. Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete contenente anche le notizie storiche sulla loro origine e sulla derivazione dei titoli. Compilato da Francesco Schröder segretario di governo*, 2 voll., Venezia, 1830-1831

1830-1833

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori: intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, 4 voll., Milano, 1830-1833

1833

P. Bigaglia, *Lettere inedite d'illustri Italiani pubblicate in occasione delle felici nozze Michieli-Zuccheri*, Venezia, 1833

1834

P. Emilei, *Elogio Accademico del Conte Giovanbattista Gazzola [...] letto dal Sozio Acc. Agrario Conte Pietro degli Emili nella pubblica tornata del giorno 7 Settembre 1836*, in "Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Commercio ed Arti di Verona", v. XV, 1834, pp. 201-226

B. Montanari, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Verona, 1834

1834-1845

E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia, 10 voll., 1834-1845

1835-1852

G. K. Nagler (a cura di), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 22 voll., Munchen, 1835-1852

1836

G. Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi*, Milano, 1836

1839

L. De Laborde, *Histoire del la découverte de l'impression et de son application a la gravure aux caractères mobiles et a la lithographie*, Paris, 1839

1840

F. De Boni, *Emporeo biografico metodico ovvero biografia universale ordinata per classi*, Venezia, 1840

F. Federici, *Degli scrittori latini e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, 1840

1841

F. De Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties*, Parigi, 6 voll., 1841-1853, vol. II, 1841

1842

E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni Veneziane*, 7 voll., Venezia, 1824-1853, vol. V, 1842

1842-1844

J. C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 5 voll. Paris, 1842-1844

1844

G. Bennassuti, *Indicatore della città e provincia di Verona: corredato, a maggiore comodità e prontezza nel rinvenire ciò che per entro l'opera si ricerca, di tre indici, formati tutti con ordine alfabetico*, Verona, 1844

1844-1846

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Ferrara, 1844-1846

1845

A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li 19 agosto 1845. Colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, 1845

1848-1859

G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, 3 voll., Milano, 1848-1859

1849

G. Gozzi, *Scritti di Gasparo Gozzi, con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo. Con note e proemio*, 3 voll., Firenze, 1849

1847

G. B. Baseggio, *Della calcografia a Bassano e dei calcografi bassanesi*, in G.

Ferrazzi (a cura di), *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, Bassano, 1847, pp. 163-218

A. Cartolari, *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati tempi*, Verona, 1847

1851

B. Montanari, *Vita di Silvia Curtoni Verza*, Verona, 1851

1853-1861

S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, 10 voll., Venezia, 1853-1861

1854

L. N. Cittadella, *Istruzioni al pittor cristiano. Ristretto dell'opera latina di Fra Giovanni Interian de Ayala fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo*, Ferrara, 1854

1854-1889

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: Contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les Nations dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes, avec l'indication de leurs différents états et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques depuis un siècle ouvrage destiné à faire suite au manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 4 voll., Paris, 1854-1889

1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855

1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, 2 voll., Mantova, 1857

1857-1877

Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter, sous la direction de M. le Dr. Hoefer, 46 voll., Paris, 1857-1877

1858

C. Cavattoni, *Intorno la popolazione veronese degli anni 1766 e 1770*, Verona, 1858

N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858

1858-1879

G. K. Nagler (a cura di), *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figurlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbeviatur desselben etc. bedient haben*, 5 voll., Munchen, 1858-1879

1860

H. Cocheris, *Histoire du journal des savants depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Paris, 1860

1864

C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino al tutto il secolo XVIII*, s.l. [Verona], 1864

L. N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggiorparte inedite ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella*, Ferrara, 1864

R. Fulin (a cura di), *Relazione del regno di Francia nell'anno 1752 di Francesco II Lorenzo Morosini*, Venezia, 1864

1866

G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866

1868

G. B. C. Giuliani, *Scipione Maffei e la Capitolare Biblioteca di Verona: Discorso inaugurale della nuova stanza Maffeiana*, in "Rivista universale", s. III, 8, 1868, pp. 213-236

1869

G. B. C. Giuliani, *La Biblioteca Giuliani in Verona*, in "Giornale delle biblioteche", a. III, 1869, n. 23, pp. 177-178

G. B. C. Giuliani, *La Biblioteca Giuliani in Verona*, in "Giornale delle biblioteche", a. III, 1869, n. 24, pp. 188-189

1870

A. Lhote, *Biographie Châlonnaise avec documents inédits*, Chalons-sur-Marne, 1870

1871

G. Boissier, *Un savant d'autrefois*, in "Revue des deux mondes", 92, 1871, pp. 446-478

G. B. C. Giuliani, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterario*, Verona, 1871

1872-1885

J. Meyer (a cura di), *Allgemeines Künstler Lexikon*, 3 voll., Leipzig, 1872-1885

1875

A. Bacchi della Lega, *Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccaccio latine, volgari, tradotte e trasformate*, Bologna, 1875

1876

P. Marasca, *Cenni biografici di alcuni celebri artisti vicentini*, Vicenza, 1876

L. Ravignani, *Accademia degli Aletofili (1768). Statuto inedito pubblicato per le illustri nozze dei Nobili signori Marchesi Lodovico di Canossa e Maria Carlotti*, Verona, 1876

1880-1882

R. Portalis, H. Beraldi, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, 3 voll., Paris, 1880-1882

1881

C. Dejob, *Marc-Antoine Muret, un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, 1881

L. A. Muratori, *Lettere inedite di Ludovico Antonio Muratori*, a cura di G. Biadego, Modena, 1881

O. Perini, *Sulla traslazione delle ossa de' Santi Fermo e Rustico avvenuta nel secolo XVIII in "Archivio Storico veronese"*, vol. XI, 1881, fasc. XXXI, pp. 289-304

V. Salvato, *La chiesa dei Santi Siro e Libera e la Venerabile Compagnia in essa eretta. Memorie storiche e documenti inediti*, Verona, 1881

1882

A. Neri, *Goldoni e Maffei*, in "Rivista Europea. Rivista Internazionale", a. XIII, 1882, vol. 27, f. IV, pp. 694-702

1883

B. Del Bene, *Giornale di memorie (1770-1796)*, a cura di G. Biadego, Verona, 1883

1884

S. Curtioni Verza, *Carteggio inedito di gentildonna veronese*, a cura di G. Biadego, Verona, 1884

1885

P. Zamboni, *Monografia del setificio veronese*, Verona, 1885

BIBLIOGRAFIA

1886

C. Massa, *Stampe e libri a Venezia nel secolo XVIII*, in "Il Bibliofilo", VII, gennaio 1886, n. 1, pp. 86-87

V. Rossi, *Battista Guarini ed il "Pastor Fido"*. Studio biografico-critico con documenti inediti, Torino, 1886

1886-1890

G. B. Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 voll., Pisa, 1886-1890

1888

G. Biadego, *Dell'Uccellagione di Antonio Tirabosco. Con la bibliografia delle sue rime*, Mantova, 1888

G. Bustelli, *Sulla letteratura veronese del secolo decimottavo e specialmente su Bartolomeo Lorenzi ed il suo poema didattico la Coltivazione dei monti*, Cesena, 1888

G. De Renaldis, *Memorie storiche dei tre ultimi secoli del Patriarcato d'Aquileia (1411-1751)*, a cura di G. Gropplero, Udine, 1888

1890

G. Biadego, *Di Giambettino Cignaroli pittore Veronese. Notizie e documenti*, Venezia, 1890

B. Lorenzi, *Elogio dell'architetto Alessandro Pompei*, Verona, 1890

1891

I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche. Contributo alla storia letteraria d'Italia del secolo XVII e de' principi del XVIII*, Roma, 1891

D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da*

Giuseppe Biadego, [ms., 1831-1834], Verona, 1891

1894

F. Ambrosi, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, 1894

B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino; monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, 1894

1895

A. Bourgeois, *Pierre-Quentin Chedel. Graveur Chalonnais du XVIII siècle et son oeuvre*, Chalons-sur-Marne, 1895

1896

F. Lippmann, *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedia*, Londra 1896

1897

E. Bevilacqua, *Le Pasque Veronesi*, Verona, 1897

F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen", XVIII, 1897, pp. 135-261

1899

L. Olschki, *La prima edizione del Valturio*, in "La Bibliofilia", a. I, 1899, f. 1, pp. 46-55

S. Rumor, *Il blasone vicentino descritto ed illustrato*, Venezia, 1899

1900

A. Cuman, *La riforma del teatro comico italiano*, in "Ateneo Veneto", XXIII, v. 1, 1900, n. 1, pp. 80-99

G. Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma, 1900

1901

E. Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino, 1901

F. Coletti, *Le Associazioni agrarie in Italia dalla metà del secolo XVIII alla fine del XIX*, Roma, 1901

M. Zamboni, *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII*, Città di Castello (PG), 1901

1901-1922

L. A. Muratori, *Epistolario*, edito e curato da Matteo Campori, 14 voll., Modena, 1901-1922

1902

G. Biadego, *Accademie veronesi*, s.l., 1902

1903

A. Bertarelli, *I libri illustrati a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, in "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi", XIV, 1903, n. 3-4, pp. 33-42

1904

G. Biadego, *Per Scipione Maffei*, Verona, 1904

1905

F. Delage, *Un humaniste limousin du XVI siècle: Marc-Antoine de Muret*, Limoges, 1905

A.J. Parsons, *Catalog of the Gardiner Greene Hubbard collection of Engravings*, Washington, 1905

1906

T. Coppelli, *Scipione Maffei e il Duca Francesco Farnese e l'Ordine Costantiniano con documenti inediti*, in "Nuovo Archivio veneto", n. s., a. VI, 1906, vol. 12, pp. 91-137

D. Montini, *Giovanni Maria Pomedelli: medaglista, pittore ed*

BIBLIOGRAFIA

incisore del secolo XVI, Milano, 1906

A. Spagnolo, *L'Arcadia veronese. Note e documenti*, Roma, 1906

1907

L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Orlandi*, in "Rivista d'Arte", V, 1907, 5/6, pp. 63-76

A. Spagnolo, *I Marchesi Scipione Maffei e Francesco Muselli. Breve istoria di una loro inimicizia (con documento inedito)*, in "Ateneo Veneto", a. XXX, v. 1, 1907, n. 3, pp. 341-372

L. M. Zini, *Della poesia didascalica a Verona nel Settecento*, Verona, 1907

1908

A. Bertarelli, *L'ornamentazione del libro in Italia nel secolo XVIII*, in "Il libro e la stampa", II, 1908, f. 1, pp. 10-18

V. Giglio, *Salotti veronesi del secolo XVIII* in M. Martinelli Rizzardi (a cura di), *Novissima antologia di scritti moderni*, Verona, 1908, p. 101-110

Id., *L'ornamentazione del libro in Italia nel secolo XVIII*, in "Il libro e la stampa", II, 1908, f. 4-5, 1908, pp. 119-126

1909

A. Bertarelli, *Catalogo dell'opera incisa di Dom. Cagnoni (1754-1796)*, in "Il libro e la stampa", III, 1909, f. 4-6, pp. 121-126

F. Doro, *Appendice. Bibliografia maffeiana*, in *Studi Maffeiani. Con una monografia sulle origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'Istituto*, Torino, 1909

F. Novati, *Un libro milanese del settecento illustrato [Adriani Kemteri Veterum disciplina in re rustica]*, in "Il libro e la stampa", III, 1909, f. 4-6, pp. 107-121

G. Pontiggia, *L'opera filosofia di Scipione Maffei*, in *Studi Maffeiani. Con una monografia sulle origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'Istituto*, Torino, 1909, pp. 518-524

A. Righi, *Il conte di Lilla e l'emigrazione francese a Verona (1794-1796)*, Perugia, 1909

P. Rossi, *Scipione Maffei lirico in Studi Maffeiani. Con una monografia sulle origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'Istituto*, Torino, 1909, pp. 601-668

L. Simeoni, *Gli studi storici e archeologici di Scipione Maffei. Notizie e appunti*, in *Studi maffeiani. Con una monografia sulle origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'Istituto*, Torino, 1909, pp. 669-752

Id., *La polemica maffeiana per l'Impiego del danaro*, in *Studi Maffeiani. Con una monografia sulle origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'Istituto*, Torino, 1909, pp. 359-426

M. Sterzi, *Attorno ad un'operetta del marchese Scipione Maffei messa all'Indice*, in A. Vittorio Cian i suoi scolari (1900-1908), Pisa, 1909, pp. 141-165

1909-1910

B. Brugi, *Un parere di Scipione Maffei intorno allo Studio di Padova sui principi del Settecento*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, LXIX, 1909-1910, parte II, pp. 575-591

1910

J. B. Sägmüller, *Wissenschaft und Glaube in der kirchlichen Aufklärung*, Essen, 1910

A. Spagnolo, *Il grande merito di Scipione Maffei nel campo paleografico* in "Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere Arti e Commercio di Verona", s. IV, v. X (LXXXV), 1910, pp. 209-215

1911

G. Castellani, *Note tipografiche fanesi. Giacomo Moscardi da Verona (1560-1572)*, in "La Bibliofilia", a. XIII, 1911, f. 2, pp. 59-77

A. Goiran, *Il marchese Scipione Maffei – Giovanni Francesco Séguier*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. IV, v. XI (LXXXVI), 1911, pp. 195-235

1912

A. Avena, *Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei cartai in Verona*, in "Il libro e la stampa", VI, 1912, f. 2, pp. 38-41

A. Pighi, *La grata di Luigi XVIII, re di Francia esule in Verona*, in "Madonna Verona", a. VI, 1912, n. 24, pp. 195-197

1913

F. Nicolini, *Bartolomeo Lorenzi poeta didascalico e improvvisatore*, Verona 1913

Ritratti italiani della raccolta Cicognara-Morbio, Catalogo XVIII della libreria antiquaria C. Lang, Roma, [1913]

G. Sitti, *Alcuni documenti bodoniani conservati nell'archivio del Comune di Parma*, in "Archivio storico per le province parmensi", n. s., XIII, 1913, pp. 289-304

1914

R. Predelli, P. Bosmin (a cura di), *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia: Regesti*, 8 voll., Venezia, 1876-1914, vol. VIII, 1914

BIBLIOGRAFIA

1915

R. Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, estratto da "Nuovo Archivio Veneto", n. s., a. XV, 1915, vol. 30, pp. 435-485

R. Sabbadini (a cura di), *Epistolario di Guarino Veronese*, Venezia, 1915

1916

A. Battistella, *Venezia e l'Austria durante la vita della Repubblica*, in "Nuovo Archivio Veneto", n. s., a. XV, 1916, vol. 31, pp. 279-320

1917

C. A. Fusil, *L'anti-Lucrèce du cardinal de Polignac: contribution à l'étude de la pensée philosophique et scientifique dans le premier tiers du XVIIIe siècle*, Paris, 1917

1918

A. Righi, *Saverio Bettinelli profugo a Verona (1796-1797)*, Verona-Ostiglia, 1918

1919

D. Fiodo, *Vita e opere di Girolamo Pompei. Contributo alla storia della letteratura italiana nel sec. XVIII*, Napoli, 1919

1921

C. Garibotto, "La concubina di Titone antico" secondo un'interpretazione di Scipione Maffei, in A. Avena, P. di Serego Alighieri (a cura di), *Dante e Verona: studi pubblicati in occasione del secentenario dantesco*, Verona, 1921, pp. 333-346

R. Quazza, *Politica europea nella questione valtellinica (la lega veneto-savoiana e la pace di Monçon)* in "Nuovo Archivio Veneto", n. s., a. XLI, 1921, vol. 42, pp. 50-151

A. Venturi, *Il Botticelli interprete di Dante*, Milano 1921

1922

A. Ravà, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze, s.d. [1922]

1922-1923

P. Toesca, *Sandro Botticelli e Dante*, in "La Bibliofilia", a. XXIV, 1922-1923, f. 1, pp. 1-19

1923

G. Gasperoni, *Da Scipione Maffei a Ippolito Pindemonte (contributo alla storia della cultura veronese nel Settecento)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. IV, v. XXV (C), 1923, pp. 1-33

L. Messedaglia, *Bartolomeo Lorenzi: agricoltore e scrittore di agraria*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere", s. IV, v. XXIV (XCIX), 1923, pp. 9-51

1924

V. Cavazzocca Mazzanti, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. I (CI), 1924, pp. 77-91

G. Mazzoni, *Abati soldati autori attori del Settecento*, Bologna, 1924

G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia. Memoria di Giannantonio Moschini*, Venezia, s.d. [1924]

F. Ruffini, *L'Ordine Costantiniano e Scipione Maffei*, in "Nuova Antologia", s. VI, 314, 1924, vol. 236, pp. 130-156

1925

L. Ferrari, *Le traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Parigi, 1925

1926

P. Donazzolo, M. Saibante, *Lo sviluppo demografico di Verona e della sua provincia dalla fine del sec. XV ai nostri giorni*, in "Metron. Rivista internazionale di statistica", v. VI, 1926, n. 3-4, pp. 56-180

R. Quazza, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, 2 voll., Mantova, 1926

1927

A. Bertarelli, *I libri italiani figurati nel Settecento. La scuola veneta*, in "Emporium", 66, 1927, f. 396, pp. 342-353

A. Scandola, *Giovanni Pindemonte (l'uomo, il cittadino, il poeta)*, Pola, 1927

L. Simeoni, *La Vita Mathildis di Donizone e il suo valore storico*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Province Modenesi", s. VII, 1927, vol. 4, pp. 18-64

1928

A. Bertarelli, *I libri italiani figurati del Settecento. La scuola lombarda*, in "Emporium", 67, 1928, f. 397, pp. 17-26

C. Garibotto, *Teatrini privati a Verona nel Settecento*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. IV (CIV), 1928, pp. 113-122

1928-1929

L. Simeoni, *Rapporti tra le opere dei due eruditi veronesi Ludovico Perini e G. B. Biancolini*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, LXXXVIII, 1928-1929, parte II, pp. 1033-1048

1928-1935

V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili*

BIBLIOGRAFIA

e titolate viventi riconosciute dal R. governo d'Italia compresi città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti, 8 voll., Milano, 1928-1935

1929

L. Pasolli, *La personalità di Scipione Maffei e lo svolgimento dei suoi studi storici sino alla Verona illustrata*, Venezia, 1929

1930

P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Le carte geografiche dell'Italia conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*, Milano, 1930

P. A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, 2 voll., Piacenza, 1930

G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, 1930

A. Forti, *Il nobile dottor Sebastiano Rotari e una vicenda di storia scientifica veronese. Preambolo*, in "Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. VI, 1930, pp. 1-8

V. Mistruzzi *Giambattista Spolverini e Venezia*, in "Archivio Veneto", s. V, a. LX, 1930, vol. 7, pp. 157-179

1931

B. Bagatti, *Un'artista francescana del bulino. Suor Isabella Piccini (1646-1732)* in "Studi Francescani", s. III, n. 3, 1931, f. 9, pp. 3-27

A. M. Bettanini, *Benedetto XIV e la Repubblica di Venezia. Storia delle trattative diplomatiche per la difesa dei diritti giurisdizionali ecclesiastici. Decreto veneto 7 settembre 1754*, Milano, 1931

A. Calabi, *La gravure italienne au XVIII^e siècle*, Paris, 1931

V. Mistruzzi, *Giambattista Spolverini. L'uomo*, in "Atti e

Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. VII (CVII), 1931, pp. 77-106

1932

P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco. Catalogo descrittivo*, Milano, 1932

J. C. Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura e con introduzione di A. Farinelli, 2 voll., Roma, 1932

V. Mistruzzi, *Le liriche di Giovan Battista Spolverini*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. IX (CIX), 1932, pp. 155-174

V. Mistruzzi, *Intorno a "La coltivazione del riso" di G. B. Spolverini*, in "Giornale Storico della letteratura italiana", a. C, 1932, f. 298-299, pp. 65-100

M. Rigobon, *La questione delle «liste» e le relazioni tra Venezia e l'Austria negli anni 1770-1771*, in "Archivio veneto", s. V, a. XLII, 1932, vol. 12, pp. 102-124

1934

L. Alpago Novello, *Le memorie di Don Flaminio Sergnano*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", a. VI, 1934, 32, pp. 509-513

W. Arslan, *Contributi alla storia della pittura veronese. Alcune notizie su Giuseppe Le Grù*, in "Bollettino della Società Letteraria di Verona", X, 1934, f. 1., pp. 6-10

V. Cavazzocca Mazzanti, *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo* in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XII (CXII), 1934, pp. 153-222

C. Garibotto, *Spettacoli lirici al Filarmonico nel Settecento*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XII (CXII), 1934, pp. 27-72

1936

B. M. Peebles, *Girolamo da Prato and his manuscripts of Sulpicius Severus*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 13, 1936, pp. 7-65

1937

G. Bellini, *Storia della Tipografia del Seminario di Padova*, Padova, 1937

1938

A. Petrucci, *Il volto segreto dell'incisione italiana del Settecento*, in "Bollettino dell'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXI, s. 3, 1938, n. 12, pp. 540-558

1938-1939

L. Messedaglia, *Antonio Tirabosco e i suoi "solinghi ricessi" di Centro*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XVII (CXVII), 1938-1939, pp. 137-194

1939

W. Arslan, *Di alcuni dipinti inediti nella provincia di Verona*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XVII (CXVII), 1939, pp. 1-6

A. Mancini, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia, in Italia e Grecia. Saggi su le due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli*, Firenze, 1939, pp. 409-424

1939-1940

L. Alpago Novello, *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, in "Atti del Reale

BIBLIOGRAFIA

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, XCIX, 1939-1940, parte II, pp. 471-715

1940

A. Bozzola, *Governo rappresentativo e assolutismo monarchico nel pensiero di Scipione Maffei*, in "Ateneo Veneto", CXXXI, v. 127, 1940, n. 9.-10, pp. 263-276

U. Dorini, *Un grande feudatario del Trecento. Spinetta Malaspina*, Firenze, 1940

1941

A. Curione, *Sullo studio del greco in Italia nei secoli XVII e XVIII*, Roma, 1941

R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, in "Ateneo Veneto", CXXXII, v. 128, 1941, n. 5-6-7, pp. 153-214

C. Garibotto, *Scipione Maffei e l'Italia*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XIX (CXIX), 1941, pp. 65-96

D. MacKay Quynn, *Philipp von Stosch: Collector, Bibliophile, Spy, Thief (1691-1757)*, in "The Catholic Historical Review", vol. 27, 1941, n. 3, pp. 332-344

Mostra degli incisori veneti del Settecento, Catalogo della mostra (Venezia, Ridotto 28 giugno - 30 settembre 1941) a cura di R. Pallucchini, Venezia, 1941

G. Sandri, *Il canonico Carlo Carinelli e le sue fonti archivistiche*, in "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. V., v. XIX (CXIX), 1941, pp. 289-314

G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona, 1941

1942

L. Livan (a cura di), *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, Venezia, 1942

R. Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, 1942

1943

X. De Courville, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIIIe siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Droz-Paris, 1943

G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano, 1943

Mostra degli incisori toscani del Settecento, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), a cura di O. H. Giglioli, Firenze 1943

1943-1944

M. Carrara, *Vita di Antonio Giovanni Tirabosco e cenni delle sue opere*, in "Atti e Memorie Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s.V., v. XXII (CXXII), 1943-1944, pp. 163-185

L. Messedaglia, *Ancora della Uccellazione di Antonio Tirabosco. Le inedite osservazioni di Giuseppe Torelli*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. V, v. XXII (CXXII), 1943-1944, pp. 1-47

1944

F. Mauroner (a cura di), *Incisioni del Pitteri*, Bergamo, 1944

1949

R. Fasanari, *La Massoneria a Verona nella seconda metà del '700*, Verona, 1949

T. Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, 1949

M. Savioli, *Verona nei suoi libri e nei suoi autori*, Verona, 1949

1950

R. Almagià, *Vincenzo Coronelli*, in *Vincenzo Coronelli cosmografo della Serenissima. 1650-1718. Nel terzo centenario della nascita*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell'Ala Napoleonica) a cura di R. Gallo, G. Trentin, Venezia 1950, pp. 7-26

G. Avanzi, *L'illustrazione libraria con particolare riguardo al libro italiano*, in *Il libro e le biblioteche*, Atti del primo Congresso bibliografico francescano internazionale (Roma, 20 - 27 febbraio 1949), 2 voll., Roma, 1950, vol. I, pp. 123-175

C. Calcaterra, *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, 1950

C. L. De Secondat, *Oeuvres complètes de Montesquieu publiées sous la direction de M. André Masson*, 3 voll., Parigi, 1950-1955, vol. II *Pensées, spicilège, geographica voyages*, 1950

A. De Witt, *Incisione italiana*, Milano, 1950

R. Fasanari, *Gli albori del Risorgimento a Verona (1785-1801)*, Verona, 1950

C. Garibotto, *Appunti per la storia della Verona illustrata*, in "Archivio Veneto", s. V, a. LXXX, 1950, vol. 46-47, f. 81-82, pp. 109-125

M. Lanckorońska, *Die Venezianische Buchgraphik des XVIII. Jahrhunderts*, Hamburg, 1950

G. Mercati, *Il frammento maffeiano di Nestorio e la catena dei Salmi d'onde fu tratto*, Città del Vaticano, 1950

G. Trentin (a cura di), *Catalogo delle opere di Vincenzo Coronelli*

esposte nella Galleria Napoleonica in Piazza S. Marco, in Vincenzo Coronelli *cosmografo della Serenissima. 1650-1718. Nel terzo centenario della nascita*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell'Ala Napoleonica) a cura di R. Gallo, G. Trentin, Venezia 1950, pp. 65-75

Vincenzo Coronelli *cosmografo della Serenissima. 1650-1718. Nel terzo centenario della nascita*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell'Ala Napoleonica) a cura di R. Gallo, G. Trentin, Venezia 1950

1951

M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, Firenze, 1951

G. Parini, *Poesie e prose. Con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, 1951

G. Silvestri, *L'Accademia Filarmonica: il suo museo e il suo teatro*, Verona, 1951

1951-1954

M. Apollonio (a cura di), *Dante: storia della Commedia*, 2 voll., Milano, 1951-1954

1952

E. Coen Pirani, *Il contributo di eruditi veneti alla pubblicazione dei "Rerum Italicarum Scriptores"*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, 1952, pp. 169-173

C. Garibotto, *Il salotto letterario di Scipione Maffei*, in "Vita veronese", a. V, gennaio 1952, pp. 2-3

M. Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze, 1952

1953

L. Bulferetti, *L'oro, la terra, la società. Un'interpretazione del nostro Seicento*, in "Archivio storico Lombardo", s. VIII, LXXX, 1953, 4, pp. 5-66

R. Cessi, *La Repubblica di Venezia e il problema adriatico*, Napoli, 1953

R. Fasanari, *Le deputazioni veronesi a Napoleone Bonaparte nel 1797*, Verona, 1953

C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953

1953-1954

A. Trotter, *Considerazioni e commenti fitopatologici sulle opere poetiche di alcuni georgici specialmente veronesi del 1700*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. V (CXXX), 1953-1954, pp. 57-112

1954

M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, 1954

L. Messedaglia, *Scipione Maffei volontario di guerra e studioso di problemi militari*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", V, 1954, pp. 125-155.

F. Seneca, *La fine del patriarcato aquileiese (1748-1751)*, in P. Sambin, F. Seneca (a cura di), *Saggi di storia ecclesiastica veneta*, Venezia, 1954, pp. 4-101

G. Silvestri, *Un Europeo del Settecento. Scipione Maffei*, Treviso, 1954

O. Viviani, *L'abate veronese Bartolomeo Lorenzi e il suo pensiero economico-agrario*, Verona, 1954

1955

F. Barbieri, *Scipione Maffei storico dell'arte*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 25-44.

G. Bargellesi, *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo, 1955

G. Bovi, *Le monete Napoletane di Filippo V e di Carlo VI illustrate da documenti inediti*, in "Bollettino del Circolo Numismatico Napoletano", XL, gennaio-dicembre 1955, pp. 8-29

M. Carrara, *Studi, edizioni e polemiche dantesche a Verona nel XVIII sec.*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 65-96

C. Garibotto, *Poeti, eruditi e uomini di teatro nell'epistolario maffeiano*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 103-132,

C. Garibotto, *Il «Museum Veronense»*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, cit., pp. 97-102

C. Garibotto, *Nel bicentenario. "Miscellanea Maffeiana"*, in "Vita Veronese", Verona, a. VIII, giugno 1955, pp. 186-189

G. Gasperoni, *Scipione Maffei e Verona settecentesca. Contributo alla storia della cultura italiana*, Verona, 1955

A. Grazioli, *Gian Matteo Giberti. Vescovo di Verona, precursore della Riforma del Concilio di Trento*, Verona, 1955

Il libro illustrato nel Settecento a Venezia, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale

BIBLIOGRAFIA

Marciana, giugno-luglio 1955) a cura di T. Gasparrini Leporace, Venezia 1955

P. Laita, *Scipione Maffei e Cesare Becelli*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 51-64

T. Lenotti, *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona, 1955

S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, 2 voll., Milano, 1955

L. Messedaglia (a cura di), *Il consiglio politico alla Repubblica Veneta*, Verona, 1955

L. Messedaglia, *Scipione Maffei e Giacomo Leopardi*, in *Miscellanea maffeiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, 1955, pp. 1-23

L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1955

1956

M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Firenze, 1956

Catalogo della mostra di disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini) a cura di L. Magagnato, Venezia, 1956

E. Coen Pirani (a cura di), *Il libro illustrato italiano nei secoli XVII-XVIII*, Roma, 1956

A. Desautels, *Les "Mémoires de Trévoux" et le mouvement des idées au XVIII^e siècle. 1701-1734*, Roma, 1956

G. Faccioli, *Verona e la navigazione atesina. Compendio storico delle attività produttive dal XII al XIX secolo*, Verona, 1956

F. Haskell, *Stefano Conti, Patron of Canaletto and others*, in "The Burlington Magazine", v. 98, n. 642, settembre 1956, pp. 296-300

E. F. Kenrick, *Paradise Lost and the Index of prohibited books*, in "Studies in Philology", LIII, 1956, 3, pp. 485-500

A. Momigliano, *Gli studi classici di Scipione Maffei*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXIII, 1956, pp. 363-383

A. Moscati, *I monasteri di Pietro Celestino*, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio Muratoriano", 68, 1956, pp. 91-163

G. Pesenti, *Libri censurati a Venezia nei secoli XVI-XVII*, in "La Bibliofilia", a. LVIII, 1956, f. 1, pp. 15-30

G. M. Pilo, *Le prime opere datate di Francesco Zugno*, in "Arte Veneta", 10, 1956, pp. 201-203

F. Riva, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, Firenze, 1956

1957

M. Berengo, *La crisi della stampa veneziana alla fine del XVIII secolo*, in *Studi in onore di Armando Saporiti*, 2 voll., Milano, 1957, vol. II, pp. 1319-1338

Disegni veneti della collezione Janos Scholz, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, Fondazione Giorgio Cini 1957), a cura di M. Muraro, Venezia, 1957

C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, 1957

G. Gasperoni, *Don Benedetto Bacchini nella storia della cultura e dell'erudizione critica*, in "Benedictina", 11, 1957, pp. 57-95 e 275-316

L. Simeoni, *Le origini del comune di Verona*, in "Studi

storici veronesi Luigi Simeoni", VIII-IX, 1957-58, pp. 87-151

G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, Trieste, 1957

U. G. Tessari, *Il Mausoleo di Spinetta Malaspina*, in "Vita Veronese", a. X, luglio-agosto 1957, pp. 290-295

1957-1958

L. Simeoni, *Il primo periodo della vita comunale a Verona*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", VIII-IX, 1957-1958, pp. 152-180

1958

G. Barioli, *Per la remondiniana Suor Isabella Piccini monaca francescana e madre vicaria del convento di Santa Croce a Venezia*, in "Il nuovo Prealpe. Giornale del Bassanese e della zona del Grappa", a. LIII, 1958, n. 1977, pp. 1-3

M. Lecce, *La coltura del riso in territorio veronese (secoli XVI-XVIII)*, Verona, 1958

Mostra dei Remondini calcografi stampatori bassanesi, Catalogo della mostra (Bassano, Museo civico, 1958), a cura di G. Barioli, Bassano (VI), 1958

A. Petrucci, *Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*, Roma, 1958

G. M. Pilo, *La "Via Crucis" del Wagner*, in "Emporium", 127, 1958, f. 757, pp. 13-16

1958-1959

G. M. Pilo, *Francesco Zugno in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte"*, 2, 1958-1959, pp. 325-375

1959

L. Magagnato, *Arte popolare e stampe venete*, in *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX*, Catalogo della mostra (Verona, Galleria d'arte

BIBLIOGRAFIA

moderna Palazzo Forti, 8 marzo – 26 aprile 1959) a cura di L. Magagnato, Venezia, 1959, pp. 13-30

T. M. Marcellino, *Una forte personalità de patriziato del Settecento: Paolo Renier*, Trieste, 1959

F. R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte Lombarda", a. IV, n. 1, 1959, pp. 126-130

G. M. Pilo, *Ritrovamenti per Francesco Zugno*, in "Paragone", IX, 1959, n. 11, pp. 33-40

Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX, Catalogo della mostra (Verona, Galleria d'arte moderna Palazzo Forti, 8 marzo - 26 aprile 1959) a cura di L. Magagnato, Venezia, 1959

1959-1960

N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXVIII, 1959-1960, pp. 93-124

1960

M. Berengo, *Il problema politico-sociale di Venezia e della sua terraferma in La civiltà veneziana del Settecento*, sesto ciclo di conferenze tenute presso il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 27 maggio-27 giugno 1959), Firenze, 1960, pp. 69-95

Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 91 voll., 1960-2018

A. Fanfani, *Il mancato rinnovamento economico in La civiltà veneziana del Settecento*, sesto ciclo di conferenze tenute presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 27 maggio-27

giugno 1959), Firenze, 1960, pp. 29-67

C. Godi, *Neutralità armata: i rapporti tra S. Maffei e A.M. Querini*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 3, 1960, pp. 353-382

F. Haskell, *A note on artistic contacts between Florence and Venice in the 18th century*, in "Bollettino dei Musei civici veneziani", V, 1960, nn. 3-4, pp. 32-37

N. Ivanoff, *Contributi a Dorigny*, in "Emporium", 132, 1960, f. 792, pp. 243-249

T. Lenotti, *Gli Ottolini e i Quaranta*, in "Vita Veronese", a. XIII, settembre 1960, pp. 356-359

A. Momigliano, *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960

F. R. Pesenti, *Appunti per Giambettino Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", 12, ottobre-dicembre 1960, pp. 418-424

1961

D. Beltrami, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete dei secoli XVII e XVIII: la penetrazione economica dei veneziani in Terraferma*, Roma, 1961

M. Dazzi, *Sulla ritrattistica del card. A. M. Querini*, in *Miscellanea queriniana a ricordo del II Centenario della morte*, Brescia 1961, pp. 185-218

A. Mainetti, *Angelo Maria Querini in viaggio per l'Europa (1710-1714)*, in *Miscellanea queriniana a ricordo del II Centenario della morte*, Brescia, 1961, pp. 233-248

F. Riva, *Il carteggio di Michele Enrico Sagramoso, diplomatico cosmopolita veronese*, Firenze, 1961

C. Semenzato, *Un architetto illuminista. Alessandro Pompei*, in "Arte Veneta", 15, 1961, pp. 192-200

A. Vallone, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze 1961

1962

P. Arrigoni, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei secoli XV-XIX*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. XV *Nell'unità italiana: (1859-1900)*, Milano, 1962, pp. 669-718

M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, 1962

C. Boselli, *Precisazioni bresciane su Francesco Zugno*, in "Arte Veneta", 16, 1962, pp. 188-190

A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori. Terza edizione completamente rifatta e ampliata da Luigi Pelandì e Luigi Servolini*, 4 voll., Milano, 1962

C. Da Remanzacco, *Vita e opere di Pietro Ballerini*, in "Studia Patavina", IX, 1962, pp. 452-492

J. C. Davis, *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class*, Baltimore, 1962

R. De Felice (a cura di), *I giornali giacobini italiani*, Milano, 1962

F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, Torino, 1962

P. Gazzola (a cura di), *La fondazione Miniscalchi-Erizzo*, Verona, 1962

P. Gazzola, *Il Barocco a Verona*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di

BIBLIOGRAFIA

architettura Andrea Palladio", IV, 1962, pp. 156-180

A. Momigliano, *Scipione Maffei e Hendrik Brenkmann: due progetti di collaborazione intellettuale italo-olandese nel Settecento*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", Classe di scienze morali, storiche e filologiche, s. VIII, XVII, 1962, f. 7-12, pp. 393-406

G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini, Venezia-Roma, 1962

B. Passamani, *Aggiunte ad Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 16, 1962, pp. 177-178

S. Samek Ludovici, *Itinerario grafico attraverso quattro secoli*, Milano, 1962

F. Seneca, *Francesco Lorenzo Morosini e un fallito progetto di accordo veneto-russo*, in "Archivio Veneto", s. V, a. XCIII, 1962, vol. 71, f. 106, pp. 19-47

S. H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino, 1962 (ed. orig.: Harmondsworth, 1955)

G. Turrini, *La Biblioteca Capitolare di Verona*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 5, 1962, pp. 401-423;

1963

W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze, 1963

E. Bolisani, *Un veronese catulleggiante: il conte Luigi Miniscalchi* in "Vita Veronese", a. XVI, aprile 1963, pp. 131-140

Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini e delle collezioni venete, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1963

Id., *Un veronese virgileggiante: il conte Luigi Miniscalchi* in

"Vita Veronese", a. XVI, agosto-settembre 1963, pp. 306-316

P. Gazzola, *Il Neoclassicismo a Verona*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", V, 1963, pp. 162-180

F. Seneca, *L'«affare delle gondole» e le relazioni austro-venete intorno al 1770*, in "Archivio veneto", s. V, a. XCIV, 1963, vol. 72, f. 107, 1963, pp. 52-72

T. Temanza, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma, 1963

1963-1964

R. Fasanari, *Il giornale dei giacobini veronesi: "L'amico degli Uomini". 12 maggio-10 novembre 1797* in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XV (CXL), 1963-1964, pp. 194-206

S. Nicolini, *L'Accademia di Agricoltura, Commercio ed Arti di Verona nel Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Prof. M. Berengo, a.a. 1963-1964

1964

E. Curi, *Il culto e gli studi danteschi a Verona*, Firenze, 1964

E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, 1964

L. A. Muratori, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, a cura di G. Falco, F. Forti, 2 voll., Milano-Napoli, 1964

J. Pope-Hennessy, R. Lightbrown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London, 1964

Venezianische Veduten des 18 Jahrhunderts: Radierungen aus dem Museo Correr, Venedig, Catalogo della mostra

(Norimberga, Germanischen Nationalmuseum, 1 giugno - 16 agosto 1964) a cura di T. Pignatti, Nurnberg, 1964

1965

F. Barberi, *Il libro a stampa. Editoria, tipografia, illustrazione*, Roma, 1965

N. Bobbio, *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*, Milano, 1965

B. Caizzi, *Industria e commercio della Repubblica veneta nel XVIII secolo*, Milano, 1965

G. E. Dorris, *Paolo Rolli and the First Italian Translation of Paradise Lost*, in "Italica", XLII, 1965, 2, pp. 213-225

L. Dosio, *La fortuna di Dante nel Settecento*, Napoli, 1965

P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica* in "Archivio italiano per la storia della pietà", IV, 1965, pp. 121-212

P. Puliatti, *Le edizioni veneziane illustrate della Secchia rapita*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", XXXIII, 1965, 3, pp. 183-185 (a)

P. Puliatti, *La fortuna grafica della "Secchia rapita"*, Modena-Milano, 1965 (b)

G. Turrini, *Indice dei codici capitolari di Verona redatto nel 1625 dal canonico A. Rezzani*, Verona, 1965

1965-1971

H. R. Hahnloser (a cura di), *Il Tesoro di San Marco*, 2 voll., Firenze, 1965-1971

1966

M. Clarck, *Manners and Methods of Marco Benefial*, in "Paragone", XVII, 1966, n. 199, pp. 21-33

BIBLIOGRAFIA

J.B. D'Alembert, D. Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Bari, 1966

G. Faccioli, *L'arte dei cartari in Verona*, in "Vita veronese", a. XIX, luglio-agosto 1966, pp. 274-277

L. Gaudenzio, *Affreschi inediti di Francesco Zugno in un villa della provincia di Padova*, in "Padova" a. XII, 1966, n. 5, pp. 3-7

T. Lenotti, *Le Accademie veronesi*, in "Vita veronese", a. XIX, marzo-aprile 1966, pp. 104-110

T. Lenotti, *Le Accademie veronesi. II*, in "Vita veronese", a. XIX, maggio-giugno 1966, pp. 191-202

L. Magagnato, *La cappella intitolata ai Santi Zeno e Daniele del Collegio dei Notaio nel Palazzo del Comune in Verona*, in *Il notariato veronese attraverso i secoli*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, maggio 1966) a cura di G. Sancassiani, M. Carrara, L. Magagnato, Verona, 1966, pp. 47-76

F. R. Pesenti, *Due momenti dell'attività di G. B. Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", 33, gennaio-marzo 1966, pp. 82-87

F. R. Pesenti, *Per Simone Brentana*, in *Arte in Europa. Scritto di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, 2 voll., Milano, 1966, vol. I, pp. 787-791

A. Prandi, *Religiosità e cultura nel '700 italiano*, Bologna, 1966

K. Prijatelj, *Splitski barokni slikar Sebastijan Devita*, in "Prilozipovijesti umjetnosti u Dalmaciji", XVI, 1966, pp. 271-278

F. Riva, *Le avventurose vicende dell'«Ittiolitologia Veronese» del mantovano Serafino Volta*, in "Civiltà Mantovana", a. I, n. 5, 1966, pp. 71-77

A. Sacconi, *I cugini Zanetti e il "Delle Antiche statue..."*: nascita e diffusione di un'opera, in *Venezia e l'archeologia*, Atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. Fano Santi, Venezia, 1966, pp. 163-172

G. Silvestri, *Teatri e salotti nella Verona del Settecento*, in "Realtà nuova: il pensiero dei rotariani sui problemi della nostra vita e della nostra cultura", a. XXXI, 1966, pp. 190-204

A. Tagliaferri, *L'economia veronese secondo gli estimi dal 1409 al 1635*, Milano, 1966

1967

F. Barbieri, *Il palazzo Leoni Montanari, sede della Banca Cattolica del Veneto*, Vicenza, 1967

G. Cozzi, *Politica e diritto nei tentativi di riforma del diritto penale veneto nel Settecento*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, 2 voll., Firenze, 1967, vol. I, pp. 373-421

C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, 1967

G. E. Dorris, *Paolo Rolli and the Italian Circle in London. 1715-1744*, The Hague-Paris, 1967

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1967 (I ed.: London, 1963)

G. Menato, *Contributo a Louis Dorigny*, in "Arte Veneta", 21, 1967, pp. 156-171

J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, 1967

1967-1971

D. E. Rhodes, *An outline of veronese bibliography 1472-1600*, in "Annali della Facoltà di Economia e Commercio in

Verona", s. II, 1967-1971, 2, pp. 66-85

1968

U. Baroncelli, *L'opera del Cardinale Querini per il Seminario e il Collegio Ecclesiastico*, in "Brixia Sacra", n. s., III, 1968, f. 4, , pp. 161-173

A. Bazzi, *Documenti per la storia del monastero e della Chiesa di S. Pietro Celestino di Milano*, in "Memorie storiche della Diocesi di Milano", XV, 1968, pp. 245-275

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, 1963-1982, vol. III, 1968

W. Binni, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, 9 voll., Milano, 1965-1969, vol. VI *Il Settecento*, Milano, 1968, pp. 309-1024

N. F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, 2 voll., Roma, 1968

Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800, Catalogo della mostra (Belluno, Auditorium, 11 agosto - 12 ottobre 1968) a cura di G. Fiocco, Venezia, 1968

A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, 1968

F. Piva, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, in "Aevum", a. XLII, 1968, f. 3-4, pp. 316-331

A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze, 1968

1969

A. M. Adorisio, *Iniziali istoriate di manoscritti ed iniziali iconografiche*, in "La Bibliofilia", a. LXXI, 1969, f. 3, 1969, pp. 237-241

BIBLIOGRAFIA

- F. Barberi, *Derivazioni di frontespizi*, in *Contributi alla storia del libro italiano*. Miscellanea in onore di Lamberto Donati, Firenze, 1969, pp. 27-52
- A. Bazzi, *Documenti per la storia del monastero e della Chiesa di S. Pietro Celestino di Milano*, in "Memorie storiche della Diocesi di Milano", XVI, 1969, pp. 55-80
- C. Boselli, *La chiesa della Carità e le sue opere d'arte*, in "Brixia Sacra", n. s., IV, 1969, f. 2/3, pp. 87-109
- Id., *La chiesa della Carità e le sue opere d'arte*, in "Brixia Sacra", n. s., IV, 1969, f. 4, pp. 151-179
- H. Brown, *The venetian printing press: 1469-1800*, Amsterdam, 1969 (I ed.: London, 1891)
- M. Cerruti, *Neoclassici e giacobini: ricerche sulla cultura letteraria del tardo Settecento*, Milano, 1969
- A.M. Girelli, *Il setificio veronese nel '700*, Milano, 1969
- Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Palazzo del Monte, 31 agosto - 9 novembre 1969) a cura di M. Brusatin, Treviso, 1969
- G. P. Marchi, "La coltivazione del riso" di Giambattista Spolverini, in "Verona Italy. Periodico della Camera di Commercio industria artigianato e agricoltura", a. VI, 1969, n. 16, pp. 45-50
- D. Maxwell White, A. C. Sewter (a cura di), *I disegni di G. B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1969
- D. Panizza, *La traduzione italiana del De iure naturae di Pufendorf: giusnaturalismo moderno e cultura cattolica del Settecento*, in "Studi veneziani", XI, 1969, pp. 483-528
- T. Pignatti, "Sei villaggi campestri" dal Canaletto, in "Bollettino dei Musei civici veneziani", XIV, 1969, 3, pp. 23-28
- M. Rosa, *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Bari, 1969
- P. Simoni, *L'Uccellagione di Antonio Tirabosco nell'edizione originale*, in "Vita veronese", a. XXII, gennaio-febbraio 1969, pp. 9-10
- G. Torcellan, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, 1969
- M. Vitale, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo settecento: G. C. Becelli*, in "Filologia e Letteratura", a. XV, 1969, fasc. I, n. 57, pp. 1-48.
- 1969-1990**
- F. Venturi, *Settecento riformatore*, 5 voll., Torino, 1969-1990
- 1970**
- A. Binion, *From Schulenburg's Gallery and Records*, in "The Burlington Magazine", v. 112, n. 806, maggio 1970, pp. 297-303
- G. Buzzanca, *Stampe venete del Settecento*, Padova, 1970
- T. Cavadini Canonica, *Le lettere di Scipione Maffei e la Bibliothèque Italique*, Lugano-Friburgo, 1970
- L. Franzoni, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano, 1970
- L. Gallas, *Tendenze illuministiche ed esperienze giacobine a Verona alla fine del Settecento*, Verona, 1970
- G. P. Marchi, "La coltivazione de' monti" dell'abate Lorenzi, in "Verona Italy. Periodico della Camera di Commercio industria artigianato e agricoltura", a. VII, 1970, n. 17, pp. 53-58
- Painting in Italy in the eighteenth Century. Rococò to Romanticism*, Catalogo della mostra (The Art Institute of Chicago, 19 settembre - 1 novembre 1970; The Minneapolis Institute of Arts, 24 novembre 1970 - 10 gennaio 1971; The Toledo Museum of Art, 7 febbraio - 21 marzo 1971), a cura di J. Maxon, J. J. Rishel, Chicago 1970
- E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Milano 1970
- I. Schulz, *The printed plans and panoramic views of Venice*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 7, 1970, pp. 9-182
- F. Venturi, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Torino, 1970
- G. Zalin, *Le condizioni economico sociali del veronese alla caduta della Repubblica*, Milano, 1970
- 1970-1971**
- G. P. Marchini, *Francesco Ronzani e Gaetano Pinali. Contributo alla bibliografia sanmicheliana*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XXII (CXLVII), 1970-1971, pp. 661-728
- 1971**
- G. Bonatelli, *I Sinodi della Diocesi di Verona*, in "Vita veronese", a. XXIV, maggio-giugno 1971, pp. 161-164
- G. Butturini, *L'evoluzione della chiesa veronese dall'episcopato del Morosini (1773-1789) a quello dell'Avogadro (1790-1804)*, in *Chiesa e spiritualità nell'Ottocento italiano*, Verona, 1971, pp. 103-146
- G. Gullino, *Sebastiano Foscari e il decreto del senato veneto 7 settembre 1754*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CII, 1971, vol. 92, n. 127, pp. 51-74

BIBLIOGRAFIA

Il Settecento a Ferrara, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, luglio - settembre 1971) a cura di E. Riccomini, Cento, 1971

O. Lavrova, *Un'opera di Francesco Zugno*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia, 1971, pp. 340-345

Le dessin vénitien au XVIII^e siècle, Catalogo della mostra (Paris, Galerie Heim, 15 dicembre 1971 - 23 gennaio 1972) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1971

B. Lorenzi, *Della coltivazione de' monti dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, edizione fotostatica a cura di G. P. Marchi, Verona, 1971

L. Magagnato, *Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", XIII, 1971, pp. 169-178

L. Menegazzi, *Due bozzetti di Sebastiano Ricci e Francesco Zugno*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia, 1971, pp. 281-283

A. Mongan, *Some drawings by Francesco Lorenzi*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia, 1971, pp. 347-351

M. Muraro, *Ricerche su Tiepolo giovane*, in "Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Udine", s. VII, 1971, vol. 9, pp. 1-60

A. Palm Chalmers, *Venetian Book Design in the Eighteenth Century*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n. s., vol. 29, n. 5, gennaio 1971, pp. 226-235

G. M. Pilo, *Sui margini tiepoleschi: inediti di Francesco Zugno*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia, 1971, pp. 326-339

O. Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, 1971

P. Simoni, *La 1^a edizione del poema "La coltivazione del riso" di Giambattista Spolverini*, in "Vita veronese", a. XXIV, maggio-giugno 1971, pp. 165-169

F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, 1971

A. P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia, 1971

1972

R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze, 1972

A. M. Caiani, *Affreschi e disegni inediti di Francesco Lorenzi*, in "Arte Veneta", 26, 1972, pp. 154-166

G. Knox, *The Dating of the 'Scherzi di Fantasia' and the 'Capricci'*, in "The Burlington Magazine", v. 114, n. 837, dicembre 1972, pp. 837-842

G. P. Marchi, *Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento. Il carteggio tra Bartolomeo Lorenzi e Santi Fontana a proposito della correzione della "Coltivazione de' Monti"* in "Studi e problemi di critica testuale", 5, 1972, pp. 84-130

G. P. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona, 1972

A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, 1971

L. Sorbini, *I fossili di Bolca*, Verona, 1972

L. Tacchella, *San Carlo Borromeo e il cardinale Agostino Valier (carteggio)*, Verona, 1972

G. Vigni, *Disegni del Tiepolo*, Trieste, 1972

1972-1973

G. P. Marchini, *Il Museum Veronese nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXII-XXIII, 1972-1973, pp. 257-321

A. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e una loro cronologia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXXXI, 1972-1973, pp. 499-529

1972-1976

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall'XI al XX secolo, Torino, 11 voll., 1972-1976

1973

L. Balsamo, *Tecnologia e capitali nella storia del libro*, in B. Maracchi Biagiarelli e Dennis E. Rhodes (a cura di), *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, Firenze, 1973, pp. 77-94

F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, Verona, 1973

G. Gullino, *La politica scolastica veneziana nell'età delle riforme*, Venezia, 1973

G. Huppert, *The Idea of a Perfect History*, Urbana (Illinois), 1973

V. M. T. Marcialis, *Alle origini della questione dell'anima delle bestie. I libertini e la ragione strumentale*, Cagliari, 1973

G. Mardersteig, *Liberale ritrovato nell'Esopo Veronese del 1479*, con una nota introduttiva di L. Magagnato, Verona, 1973

BIBLIOGRAFIA

- L. Moretti, *Il libro veneziano nei secoli*, in *Venezia città del libro: cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2 settembre - 7 ottobre 1973), a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1973, pp. 15-39
- G. Natali, *Il Settecento*, 2 voll., in *Storia Letteraria d'Italia*, ristampa della 6^a ed. aggiornata con supplemento bibliografico, Milano, 1973
- T. Pignatti, *La caccia in valle di Pietro Longhi incisa da Marco Pitteri*, Venezia 1973
- F. Piva, *Cultura francese e censura a Venezia nel Secondo Settecento (ricerche storico-bibliografiche)*, in "Memorie", Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti, XXXVI, 1973, f. 3
- P. Quintili, *Illuminismo ed Enciclopedia. Diderot, D'Alembert*, Roma, 2003
- A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, in "Quaderni storici", a. VIII, 1973, f. 23, pp. 389-438
- G. Ricuperati, *L'Università di Torino nel Settecento. Ipotesi di ricerca e primi risultati*, in "Quaderni Storici", a. VIII, agosto 1973, f. 23, pp. 575-598
- G. Sancassani, *Fonti documentarie veronesi circa il Capitano del lago di Garda in periodo veneto (1405-1797)*, in "Il lago di Garda", 2, 1973, pp. 25-55
- G. Savoca, *La letteratura didascalica*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. VI *Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle riforme*, a cura di G. Compagnino, G. Nicastro, G. Savoca, 2 voll., Roma-Bari, 1973-1974, vol. I, Bari, 1973, pp. 603-625
- R. Varese (a cura di), *Anonimo sec. XVIII, 'Ristretto della vita e successi di Andrea Bolzoni'*, in "Musei ferraresi", III, 1973, pp. 264-272
- Venezia città del libro. Cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana*, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2 settembre - 7 ottobre 1973), a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1973
- F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, Torino, 1973
- O. Viviani, *L'Arte dei Cartari a Verona nel sec. XVIII*, in G.F. Viviani (a cura di), *Per Guido Trojani*, Verona, 1973, pp. 199-202
- G. Zalin, *L'economia veronese in età napoleonica. Forze di lavoro, dinamica fondiaria e attività agricolo-commerciali*, Milano, 1973
- Id., *Ricordo di Bartolomeo Lorenzi: poeta e agronomo del Settecento*, in "Economia e Storia", a. XX, 1973, 1, pp. 50-64
- ### 1974
- G. Borelli, *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, 1974
- P. Brugnoli (a cura di), *Maestri della pittura veronese*, Verona, 1974
- Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 4 novembre 1974) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1974
- A. Frajese, *Opere di Archimede*, Torino, 1974
- G. Gaeta Bertelà, S. Ferrara, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna, 1974
- Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974) a cura di M. Chiarini, F. J. Cummings, Firenze 1974
- S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", LXXVIII, 1974, n. 1-2, pp. 64-90
- R. Maisano, *La critica filologica di Petau e Hardouin e l'edizione parigina del 1684 delle Orazioni di Temistio*, in "Archivum Historicum Societatis Iesu", XLIII, 1974, pp. 267-300
- G. P. Marchi, *Letteratura e società nel seicento veronese*, in *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 4 novembre 1974) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1974, pp. 243-266
- L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico del sec. XVII e XVIII*, in "Memorie", Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti, XXXVII, 1974, f. 1
- G. Panazza, C. Boselli, *Progetti per una cattedrale: la fabbrica del Duomo Nuovo di Brescia nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 1974
- R. Romano, *La storia economica. Dal secolo XIV al Settecento*, in *Storia d'Italia* vol. II/2 *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, 1974 pp. 1811-1931
- D. Rui, *Accademie agrarie: tra storia ed attualità*, in "l'Informatore agrario", n. 29, 1974, s. n. p.
- S. Samek Ludovici, *Arte del libro: tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano, 1974

BIBLIOGRAFIA

J. Von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974

1974-1975

F. Pedrocco, *Editoria illustrata veneziana del Settecento: G. B. Pasquali*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXXXIII, 1974-1975, pp. 321-330

R. Romano, *La storia economica. Dal secolo XIV al Settecento*, in *Storia d'Italia* coordinata da R. Romano, C. Vivanti, 6 voll., Torino, 1972-1977, vol. II/2, 1974 pp. 1811-1931

1975

A. Barigozzi Brini, *Affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in "Arte Lombarda", 42/43, 1975, pp. 195-196

M. Berengo, *Patriziato e nobiltà: il caso veronese* in "Rivista storica italiana", LXXXVII, 1975, f. 3, pp. 497-517

A. Bevilacqua, *Scipione Maffei storico e critico d'arte*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CVI, 1975, vol. 104, f. 139, pp. 7-22

G. Borelli, *La vita minima di un architetto del Settecento (Notizie patrimoniali e documenti su Alessandro Pompei: 1705-1772)*, in "Economia e Storia", a. XXII, 1975, 4, pp. 539-588

A. Burlini Calapaj, *L'editore veronese della «Filosofia morale»: Gian Francesco Muselli*, in *La fortuna di L. A. Muratori*, Atti del Convegno (Modena, 1972) a cura del Centro studi muratoriani, Firenze, 1975, pp. 239-246

G. Cherubini, *Lettere inedite di Scipione Maffei*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, settembre-ottobre 1975, pp. 264-266

E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975

G. P. Marchini, *Scipione Maffei archeologo moderno*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, luglio-agosto 1975, pp. 208-214

I. Mattozzi, *Produzione e commercio della carta nello stato veneziano settecentesco. Lineamenti e problemi*, Bologna, 1975

A. Mestre, *Muratori y la cultura española*, in *La fortuna di L. A. Muratori*, Atti del Convegno (Modena, 1972) a cura del Centro studi muratoriani, Firenze, 1975, pp. 173-200

L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi: studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, 1975

P. Preto, *Venezia e i Turchi*, Firenze, 1975

L. Romin, *La scenografia teatrale veronese nella seconda metà del Settecento*, in "Vita Veronese", a. XXVIII, marzo-aprile 1975, pp. 83-88

P. Ulvioni, *Stampa e censura a Venezia nel Seicento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CVI, 1975, vol. 104, f. 139, pp. 45-93

G. F. Viviani (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona, 1975

1975-1976

L. Franzoni, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il Museo pubblico veronese*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 193-217

G. Gorini, *La numismatica come fonte storiografica nella Verona Illustrata di Scipione Maffei*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 219-229

G. P. Marchini, *Le origini dell'Accademia di Pittura di Verona*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze Lettere di Verona", s. IV, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 243-275

G. Mariani Canova, *Il museo maffeiano nella storia della museologia*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 177-191

T. Ritti, *Note sull'attività epigrafica di Scipione Maffei e sulla collezione greca del Museo Lapidario*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXVII (CLII), 1975-1976, pp. 231-241

G. M. Sanna, *Cristoforo Dall'Acqua incisore vicentino (1734-1787)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Storia dell'Arte, relatore C. Semenzato, a.a. 1975-1976

1975-2014

L. A. Muratori, *Edizione nazionale del carteggio di L.A. Muratori*, a cura del Centro di studi muratoriani, 21 voll., Firenze, 1975-2014

1976

Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento, Catalogo della mostra (Venezia, Scuola grande di San Teodoro, 30 ottobre - 22 novembre 1976) a cura di G. Dillon, Venezia, 1976

P. Bairoch, *Population urbaine et taille des villes en Europe de 1600 à 1970: présentation de séries statistiques*, in "Revue d'histoire économique et sociale", 54, 1976, 3, pp. 304-335

C. Bologna, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in P. Brugnoli (a cura di), *La musica a Verona*, saggi di E. Paganuzzi, C. Bologna, L. Rognini, G.M.

BIBLIOGRAFIA

- Cambiè, M. Conati, Verona, 1976, pp. 219-292
- G. P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, 1976
- V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Roma-Bari, 7 voll., 1976-1994, vol. I, 1976
- K. Clark, *The Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divine Comedy after the Originals in the Berlin Museums and the Vatican*, London, 1976
- L. Comacchio, *Giovanni Antonio Faldon incisore asolano (1689-1770)*, Castelfranco Veneto (TV), 1976
- P. Golinelli, *Alle origini della storiografia scientifica in Italia: Benedetto Bacchini* in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Provincie Modenesi", s. X, XI, 1976, pp. 143-172
- L. Magagnato, *Le vedute vicentine di Cristoforo Dall'Acqua* in N. Pozza (a cura di), *Vicenza illustrata*, Vicenza, 1976, pp. 384-390
- M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, 1976 (ed. orig.: Toronto, 1962)
- M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del '500*, Vicenza, 1976
- B. Neveu, *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700: érudition ecclésiastique et recherche historique au XVIIe siècle*, in "Pariser Historische Studien", 13, 1976, pp. 27-81
- U. Ruggeri (a cura di), *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza, 1976
- F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, Walters Art Gallery, 1976
- 1976-1977**
- A. C. Gadotti, *Gaetano Zancon. Incisore bassanese (1770-1817 ca.)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Istituto di Storia dell'Arte, relatore C. Semenzato, a.a. 1976-1977
- G. P. Marchini, *Santo Prunati. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo seicento*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXVI-XXVII, 1976-1977, pp. 74-128
- 1976-1986**
- Storia della cultura veneta*, diretta da G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, 1976-1986
- 1977**
- E. Antoniazzi Rossi, *Ulteriori considerazioni sull'inventario della collezione del Maresciallo von Schulenburg*, in "Arte Veneta", 31, 1977, pp. 126-134
- G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume: Verona e l'Adige*, 2 voll., Verona, 1977
- Id., *Città e campagna in rapporto all'Adige in epoca veneta*, in G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume: Verona e l'Adige*, 2 voll., Verona, 1977, vol. I, pp. 243-341
- L. Febvre, H.J. Martin, *La nascita del libro*, 2 voll., Roma-Bari, 1977 (ed. orig.: Paris, 1958)
- P. Joutard (a cura di), *Historiographie de la Reforme*, Paris, 1977
- L. Olivato, *Politica e retorica figurativa nella Venezia del Settecento. Alla riscoperta di un pittore singolare: Felice Boscarati* in "Arte Veneta", 31, 1977, pp. 145-156
- A. Petrucci (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1977
- P. Preto, *Il regime fiscale e le dogane in epoca veneta in rapporto all'Adige*, Verona, 1977
- L. Puppi, *Archeologia di un'immagine* in G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume: Verona e l'Adige*, 2 voll., Verona, 1977, vol. I, pp. 343-396
- P. Rossi, *Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco*, in "Arte Veneta", 31, 1977, pp. 260-272
- G. Sancassani, *La legislazione fluviale a Verona dal libero comune all'epoca veneta (secoli XIII-XVIII)* in G. Borelli (a cura di), *Una città e il suo fiume: Verona e l'Adige*, 2 voll., Verona, 1977, vol. I pp. 397-481
- P. Simoni, *Le edizioni della "Riseide" di Giambattista Spolverini*, in "Vita veronese", a. XXX, maggio-giugno 1977, pp. 135-139
- P. Ulvioni, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CVIII, 1977, vol. 109, f. 144, pp. 93-124
- S. Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento, 1977
- 1978**
- G. Borelli, *Verona nella crisi seicentesca* in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona: lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978, pp. 346-394
- Id., *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra

BIBLIOGRAFIA

(Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 247-264

F. Borroni Salvadori, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, VIII, 1978, 2, pp. 565-614

P. Casini, *Les Débuts du Newtonianisme en Italie*, in "Dix-huitième Siècle", 10, 1978, pp. 85-100

E. Chiggio (a cura di), *Illustratori italiani*, 2 voll., Milano, 1978

E. Concina, *Verona veneziana e rinascimentale*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978, pp. 271-344

F. D'Arcais, F. Zava Boccazzi, G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, 2 voll., Venezia, 1978

G. Dillon, *Le incisioni di Antonio Balestra*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 204-206

L. Donati, *Dell'edizione veronese dell'Esopo (26 giugno 1479)*, in "La Bibliofilia", a. LXXX, 1978, f. 1, pp. 47-55.

A. Dorigato, *Cenni sull'arte della stampa di età neoclassica a Venezia*, in *Venezia nell'età di Canova*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, ottobre-dicembre 1978) a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, 1978, pp. 320-322

G. Falcidia, *Per una definizione del 'caso' Benefial*, in "Paragone", XXIX, 1978, n. 343, pp. 24-51

G. Fasoli, *Rileggendo la «Vita Mathildis» di Donizone*, in *Studi Matildici*, Atti e memorie del III Convegno di studi matildici (Reggio Emilia, 7-9 ottobre 1977), Modena, 1978, pp. 15-39.

L. Franzoni, *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese*, Verona, 1978

L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 89-98

J. Georgelin, *Venise au siècle des lumières*, Paris-La Haye, 1978

F. C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, 1978

La pittura a Verona tra Sei e Settecento, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978

L. Magagnato, *Il percorso critico in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 13-30

G. P. Marchi, *Cronache veronesi 1680-1730. Letteratura e vita cittadina*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 265-280

S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in L. Magagnato, *Il percorso critico in La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 31-75

V. Pavan, *Cartografia di Verona tra il '600 e il '700*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*,

Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 235-245

M. Polazzo, *Antonio Balestra: pittore veronese. 1666-1740*, Verona, 1978

G. Pozzi, *Il Polifilo nella storia del libro illustrato veneziano*, in R. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 2 voll., Firenze, 1978, vol. I, pp. 71-107

L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978

L. Rognini, *Regesti dei pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 281-294

G. Romanelli, *La fine della Repubblica, Napoleone e gli Asburgo*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, 1978, pp. 397-470

C. Sinistri, C. Perini, *Verona nelle antiche stampe. Catalogo delle stampe della città dalla fine del sec. XV alla fine del sec. XIX*, Verona, 1978

U. G. Tessari, *La pittura a Verona tra il Sei e il Settecento*, in "Vita Veronese", a. XXXI, novembre-dicembre 1978, pp. 369-370

R. Turri, *Note sulla società militare nella Venezia settecentesca*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXXXVI, 1978, pp. 83-98

Venezia Vivaldi, Catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di S. Maria della Pietà, Riva degli

BIBLIOGRAFIA

Schiavoni, settembre-ottobre 1978), a cura dell'Assessorato alla cultura e alle belle arti, Venezia, 1978

M. Viale Ferrero, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, 1978-1981, vol. I, 1978, pp. 47-62

M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, 1978

1978-1979

P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXVIII-XXIX, 1978-1979, pp. 180-197

1978-1981

M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, 1978-1981

1979

Atti della Giornata di Studi padani (Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 18 dicembre 1975) a cura di M. Cecchelli, Cento, 1979

S. Benedetti, *L'Accademia degli Aletofil di Verona*, in "Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani" (Modena, 1972) a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., vol. 5 *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, 1979, pp. 223-226

F. Dal Forno, *Domenico Pecchio: pittore paesista veronese del Settecento*, in "Faustino. Rivista d'Arte e Cultura", 3, 1979, pp. 8-17

C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, 1979

L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in G.

P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979, pp. 599-655

G. Galavics, D. Lenzi, Antonio Galli Bibiena in *L'Arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 8 settembre - 25 novembre 1979) a cura di A. M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini, Bologna, 1979, pp. 261-262

B. Giovannucci Vigi, *Giuseppe Antonio Ghedini: un pittore per Girolamo Baruffaldi*, in *Atti della Giornata di Studi padani* (Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 18 dicembre 1975) a cura di M. Cecchelli, Cento, 1979, pp. 207-237

M. Iofrida, *Note sul pensiero teologico e filosofico di Jean Leclerc* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, IX, 1979, f. 4, pp. 1497-1524

M. Lanaro, *Accademie ed editoria: l'attività degli Albrizzi a Venezia*, in *Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani* (Modena, 1972) a cura del Centro di studi muratoriani, 7 voll., vol. 5 *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, 1979, pp. 227-272

L'Arte del Settecento emiliano. La pittura: l'Accademia Clementina, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e Di Re Enzo, 8 settembre - 25 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, E. Riccòmini, R. Roli, C. Volpe, A. Colombi Ferretti, A. Mezzetti, M. Pirondini, P. G. Pasini, S. Zamboni, Bologna, 1979

G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979

Id., *Le istituzioni museali e accademiche*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979, pp. 519-596

A. Orlandi, *La ricerca e la letteratura scientifica: uomini e istituzioni*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979, pp. 371-418

R. Pallucchini, *Mostre a Verona*, in "Arte Veneta", 33, 1979, pp. 95-110

G. Parker, *Europe in crisis: 1598-1648*, Glasgow, 1979

F. Riva, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, in G. P. Marchi (a cura di), *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, Verona, 1979, pp. 321-370

R. Roli, *Vittorio Maria Bigari (1692-1776)* in *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura: l'Accademia Clementina*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e Di Re Enzo, 8 settembre - 25 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, E. Riccòmini, R. Roli, C. Volpe, A. Colombi Ferretti, A. Mezzetti, M. Pirondini, P. G. Pasini, S. Zamboni, Bologna, 1979, pp. 83-90

P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano, 1979

R. Varese, *Andrea Bolzoni: cronaca, storia, utopia* in *Giuseppe Antenore Scalabrini e l'erudizione ferrarese nel '700*, Atti del Convegno nazionale (Ferrara, 14-16 aprile 1978) a cura dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, 2 voll., Ferrara, 1979, pp. 245-264

F. Vecchiato, *Pane e politica annonaria in Terraferma veneta*

BIBLIOGRAFIA

tra secolo XV e secolo XVIII (il caso di Verona), Verona, 1979

A. Zorzi, *La Repubblica del Leone*, Milano, 1979

1979-1980

P. Rigoli, *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXXI (CLVI), 1979-1980, pp. 216-237

1980

G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona, 1980

J. Brossollet, *Alcuni aspetti storico-artistici della peste in Europa*, in *Venezia e la peste. 1348-1797*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980), a cura del Comune di Venezia – Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venezia, 1980, pp. 201-204

Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe. Sezione V. Incisori veneti dal XV al XVIII secolo, schede di Rosa d'Amico, con la collaborazione di M. Tamassia, P. Bellini, D. Minonzio, Bologna, 1980

G. Comelli, *L'arte della stampa nel Friuli Venezia Giulia*, Udine, 1980

G. Folena, «Prima le parole, poi la musica»: *Scipione Maffei poeta per musica e la Fida ninfa*, in *Vivaldi veneziano europeo*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 settembre - 21 settembre 1978) a cura di F. Degrada, Firenze, 1980, pp. 205-233

R. M. Frigo, *Le Pasque veronesi nella relazione, inedita, di un generale napoleonico*, Verona, 1980

G. Gusdorf, *Le scienze umane nel secolo dei lumi*, Firenze, 1980 (ed. orig.: Paris, 1973)

M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, 1980

La letteratura numismatica nei secoli XVI-XVIII. Dalle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 29 maggio - 29 giugno 1980) a cura di I. Scandalato Ciciani, Roma, 1980

M. T. Muraro, E. Povoledo, *Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena* in *Vivaldi veneziano europeo*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 settembre - 21 settembre 1978) a cura di F. Degrada, Firenze, 1980, pp. 235-252

A. Niero, *Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste in Venezia e la peste. 1348-1797*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980), a cura del Comune di Venezia – Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venezia, 1980, pp. 287-293

A. Niero, *I templi dei Redentore e della Salute: motivazioni teologiche*, in *Venezia e la peste. 1348-1797*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980), a cura del Comune di Venezia – Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venezia, 1980, pp. 294-298

Palladio e Verona, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 5 novembre 1980) a cura di P. Marini, Vicenza, 1980

P. Petrarola, *Contributi al giovane Benefial*, in "Storia dell'Arte", 38-40, 1980, pp. 371-379;

F. Piva, *La cultura francese nelle biblioteche venete del Settecento:*

Vicenza, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXI, 1980, vol. 115, f. 150, pp. 33-83

P. Rigoli, *Spigolature d'archivio. Tommaso e Andrea Porta scenografi al Filarmonico*, in "Vita Veronese", a. XXXIII, maggio-giugno 1980, pp. 111-112

L. Rognini, *Le arti minori* in G. Borelli (a cura di), *Chiese e Monasteri a Verona*, Verona, 1980, pp. 579-650

S. Szymanski (a cura di), *Girolamo Carattoni incisore (Riva di Trento 1749 - Roma 1809?)*, Trento, 1980

Venezia e la peste. 1348-1797, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980), a cura del Comune di Venezia – Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venezia, 1980

1980-1981

F. Giacobazzi Fulcini, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 381-502

F. Piva, A. M. Lorgna e *l'Accademia delle Scienze di Berlino, con alcune lettere inedite di Federico II di Prussia*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 205-221

1980-1988

G. B. Pighi, *Cenni storici sulla Chiesa veronese*, 2 voll., Verona, 1980-1988

1980-1996

T. Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, 5 voll., Venezia, 1980-1996

1981

L. Anelli, *La ritrattistica queriniana nella pittura e nella*

BIBLIOGRAFIA

scultura, in *Iconografia e immagini queriniane*, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, dicembre 1980 - settembre 1981) a cura di E. Passamani, Brescia, 1981, pp. 55-76

F. Barberi, *Per una storia del libro. Profili, note, ricerche*, Roma, 1981

A. Bassini, *Nuova scienza e libro scientifico illustrato italiano nel Seicento*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", XLIX, 1981, 2, pp. 427-437

G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, Verona, 1981

E. Chini, *Interventi di restauro di dipinti su tela*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", a. LX, 1981, sez. II, 2, pp. 305-322

F. d'Arcais (a cura di), *Antonio Balestra*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso, 1981, pp. 107-148

P. Del Negro, *Il patriziato veneziano a calcolatore. Appunti in margine a "Venise au siècle des Lumières" di Jean Georgelin*, in "Rivista storica italiana", XCIII, 1981, f. 3, pp. 838-848

Disegni veneti della collezione Lugt, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, Fondazione Giorgio Cini, 11 luglio - 11 ottobre 1981) a cura di J.B. Shaw, Fondazione Giorgio Cini, Venezia-Vicenza, 1981

P. L. Fantelli, *Nota su Antonio Buttafoco*, in "Arte Veneta", 35, 1981, pp. 178-181

L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano, 1981

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the lure of classical*

sculpture, 1500-1900, New Heaven, 1981

Iconografia e immagini queriniane, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, dicembre 1980 - settembre 1981) a cura di E. Passamani, Brescia, 1981

L. Magagnato, *La pittura veronese del Settecento e Scipione Maffei*, in *Arte e Cultura in Verona nel Settecento*, Atti del convegno (Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, 1981, pp. 67-72

G. P. Marchi, *La critica "libera franca" di Scipione Maffei*, in *Arte e Cultura in Verona nel Settecento*, Atti del convegno (Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, 1981, pp. 59-65

E. Mosele, *Un accademico francese del Settecento e la sua biblioteca (Jean-François Séguier. 1703-1784)*, Verona, 1981

W. Oppenheimer, *Eugenio di Savoia*, Milano, 1981

M. Rosa (a cura di), *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, Roma, 1981

G. Ruggieri, *Teologia e società: momenti di un confronto sul finire del '700 in riferimento all'opera di Nicola Spedalieri* in "Cristianesimo nella storia", 2, 1981, pp. 437-486

M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza, 1981

P. Simoni, *Antonio Tirabosco e l'Uccellagione*, in "L'Esopo", 11, 1981, pp. 41-44

G. Solinas, *Storia di Verona*, Verona, 1981

A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, 2 voll. Milano-Padova, 1981

G. F. Viviani, *Verona Veneta*, in *Arte e Cultura in Verona nel Settecento*, Atti del convegno

(Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, 1981, pp. 73-110

Id., *Per una "Bibliotheca bibliographica"*, in *Arte e Cultura in Verona nel Settecento*, Atti del convegno (Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, 1981, pp. 701-739

F. Waquet, *Il pubblico del libro erudito: i sottoscrittori del Museum Veronese di Scipione Maffei (1749)*, in "Rivista storica italiana", XCIII, 1981, f. 1, pp. 36-48

1981-1982

L. Megna, *Nobiltà e povertà. Il problema del patriziato povero nella Veneza del '700*, in "Atti dell'Istituto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXL, 1981-1982, pp. 319-340

P. Rigoli, *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXXIII (CLVIII), 1981-1982, pp. 239-285

1982

G. Albricci, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 13, 1982, pp. 73-88

L. Anelli, *Alcuni aspetti del ritratto bresciano nella prima metà del Settecento e la ritrattistica di Angelo Maria Querini*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni, M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 272-284

G. Bellavitis, L. Olivato, *Il palazzo Leoni Montanari di*

BIBLIOGRAFIA

- Vicenza della Banca cattolica del Veneto, Vicenza, 1982
- M. Berti (a cura di), *Gli Accademici Filarmonici di Verona in L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, saggi di E. Paganuzzi, N. Zanolli Gemi, L. Franzoni, G. P. Marchi, P. Rigoli, C. Bologna nel 250^{mo} anniversario dell'inaugurazione del Teatro Filarmonico, Verona, 1982, pp. 261-297
- P. Brugnoli, *Un'istituzione sanitaria-doganale: lo «sborro» delle merci*, in A. Sandrini (a cura di), *La fabbrica della dogana. Architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, Venezia, 1982, pp. 43-54
- G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, 1982
- Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni, M. Pegrari, Brescia 1982
- P. Del Negro, *Politica e cultura nella Venezia di metà Settecento: la «poesia barona» di Giorgio Baffo «quarantotto»*, in "Comunità", 184, 1982, pp. 312-425
- T. Fanfani, *Ombre e luci nelle campagne veronesi del Settecento*, in G. Borelli (a cura di), *Uomini e civiltà agraria nel territorio veronese dall'alto medioevo al sec. XX*, Verona, 1982, pp. 399-464
- V. Ferrone, *Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, 1982
- S. Fini, *Scipione Maffei e Virgilio*, in L. Vecchiato (a cura di), *Incontri virgiliani*, Verona, 1982, pp. 153-178
- L. Franzoni, *Origine e storia del Museo lapidario maffeiano*, in *Il Museo maffeiano riaperto al pubblico. Il Museo maffeiano riaperto al pubblico*, testi di L. Magagnato, L. Franzoni, A. Rudi, S. Marinelli, Verona, 1982, pp. 29-72
- L. Gorup de Besanez, *Nota per Santo Piatti*, in "Arte Veneta", 36, 1982, pp. 253-258
- G. Gullino, *Considerazioni sull'evoluzione del sistema fiscale veneto tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Il sistema fiscale veneto. Problemi e aspetti XV-XVIII secolo*, Atti della prima giornata di studio sulla terraferma veneta (Lazise, 29 marzo 1981) a cura di G. Borelli, P. Lanaro, F. Vecchiato, Verona, 1982, pp. 61-91
- E. M. Guzzo, *Una scheda bresciana per Felice Boscarati*, in "Brixia Sacra", n. s., XVII, 1982, f. 5-6, pp. 243-247
- E. M. Guzzo, *Lonato, la Basilica di S. Giovanni Battista. Un libro, delle precisazioni, alcune proposte: appunti sul Lenetti, il Lorenzi, il Cignaroli, il Farinati*, in "Brixia Sacra", n. s., XVII, 1982, f. 3-4, pp. 207-213
- Il sistema fiscale veneto: problemi e aspetti. XV-XVIII secolo*, Atti della prima giornata di studio (Lazise, 29 marzo 1981) a cura di G. Borelli, P. Lanaro, F. Vecchiato, Verona, 1982
- Incisori veneti del Settecento*, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo) a cura di S. Damiani, Brescia 1982
- M. Infelise, *Censura e politica giurisdizionalista a Venezia nel Settecento*, in "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", XVI, 1982, pp. 193-248
- M. Infelise, *Appunti su Giovanni Francesco Scottoni, illuminista veneto*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXIII, 1982, vol. 99, f. 154, pp. 39-76
- P. Laita, *Poeti didascalici veronesi del '700 sulle orme di Virgilio*, in L. Vecchiato (a cura di), *Incontri virgiliani*, Verona, 1982, pp. 49-67
- E. M. Luzzitelli, *Il viaggio d'Ippolito Pindemonte verso la "virtù" ed i suoi esiti moderati. I rapporti epistolari con Bartolomeo Benincasa*, in "Critica storica", a. XIX, 1982, n. 4, pp. 546-564
- G. P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, saggi di E. Paganuzzi, N. Zanolli Gemi, L. Franzoni, G. P. Marchi, P. Rigoli, C. Bologna nel 250^{mo} anniversario dell'inaugurazione del Teatro Filarmonico, Verona, 1982, pp. 91-129
- S. Marinelli, *La posa degli Illuminati. Sull'iconografia di Scipione Maffei e Alessandro Pompei*, in *Il Museo maffeiano riaperto al pubblico*, testi di L. Magagnato, L. Franzoni, A. Rudi, S. Marinelli, Verona, 1982, pp. 85-106
- A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano, 1982
- E. Martinelli Pedrocco, *L'arredo del Palazzo*, in T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, *Palazzo Labia a Venezia*, Torino, 1982, pp. 163-246
- E. Paganuzzi, *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro di antiche trombe*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, saggi di E. Paganuzzi, N. Zanolli Gemi, L. Franzoni, G. P. Marchi, P. Rigoli, C. Bologna nel 250^{mo} anniversario dell'inaugurazione del Teatro Filarmonico, Verona, 1982, pp. 11-27
- R. Pallucchini, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano, 1982

BIBLIOGRAFIA

- A. Pastore, *Testamenti in tempi di peste: la pratica notarile a Bologna nel 1630* in "Società e storia", 16, 1982, pp. 263-297
- T. Pignatti, *Tiepolo a Palazzo Labia*, in T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, *Palazzo Labia a Venezia*, Torino, 1982, pp. 57-160
- A. Prandi, *La storiografia ecclesiastica in Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni, M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 191-207
- Id., *La 'Storia della Chiesa' tra Sei-Settecento: apologetica ed erudizione*, in *Problemi di storia della Chiesa nei secoli XVII-XVIII*, Atti del V convegno di aggiornamento (Bologna, 3-7 settembre 1979), Napoli, 1982, pp. 13-38
- G. Rati, *Paolo Rolli nella storia della critica*, Todi, 1982
- Id., *Una biografia inedita di Paolo Rolli*, Todi, 1982
- G. Rigobello, *Il dramma per musica a Verona nel XVIII secolo (abbozzo di cronologia teatrale dal 1700 al 1715)*, in "Vita Veronese", a. XXXV, gennaio-febbraio 1982, pp. 27-35
- B. Rosada, *Un capitolo di storia dell'istruzione secondaria. Le «Pubbliche Scuole» a Venezia (1774-1807)*, in "Istruzione tecnica e professionale", a. XIX, 1982, n. 71, pp. 185-193.
- U. Ruggeri, *Opere giovanili di Simone Brentana*, in V. Sgarbi (a cura di), *Le Ricche Miniere della pittura veneziana. Studi sulla pittura veneta del Seicento*, Roma, 1982, pp. 162-168
- A. Sandrini (a cura di), *La fabbrica della dogana. Architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, Venezia, 1982
- Id., *La fabbrica contesa: architettura e ideologia urbana nella Verona del '700* in id. (a cura di), *La fabbrica della Dogana. Architettura e ideologia urbana nella Verona del '700*, Venezia, 1982, pp. 11-42
- Id., *Il «Lapidarium Veronense» e le origini dell'architettura museale*, in "Studi storici Luigi Simeoni", XXXII, 1982, pp. 153-160
- G. Trebbi, *La questione aquileiese*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni, M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 669-687
- L. Vecchiato (a cura di), *Incontri virgiliani*, Verona, 1982
- 1982-1983**
- M. F. Coppari, *Ludovico Moscardo e la sua collezione: note e documenti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice I. Favaretto, a.a. 1982-1983
- R. Koselleck, *Il secolo XVIII come inizio dell'età moderna*, in "Studi Settecenteschi", 3-4, 1982-1983, pp. 9-24
- 1983**
- L. Balsamo, *Produzione e circolazione libraria in Emilia (XV-XVIII secolo): studi e ricerche*, Parma, 1983
- G. Biavati, *Ricognizione sulla grafica del Museo Luxoro – I*, in "Bollettino del Musei Civici Genovesi", V, settembre-dicembre 1983, 15, pp. 5-51
- Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti friulani del Settecento*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems - Venezia, Museo Correr), a cura di D. Succi, Venezia, 1983
- S. De Bernardin, *I Riformatori dello Studio: indirizzi di politica culturale nell'Università di Padova*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. 4/I, Vicenza, 1983, pp. 61-91
- B. Dooley, *Giornalismo, Università e organizzazione della scienza: tentativi di formare una accademia scientifica veneta all'inizio del Settecento*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXIV, 1983, vol. 120, f. 155, pp. 5-39
- A. Dorigato, *Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan Vendramin Calergi, 1983) a cura di A. Dorigato, R. Pallucchini et alii, Venezia, 1983, pp. 173-193
- G. Folena, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, 1983
- C.C. Gillispie, *Scienza e potere in Francia alla fine dell'Ancien Régime*, Bologna, 1983
- P. F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia. 1540-1605*, Roma, 1983
- G. B. Piazzetta. *Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio - 23 ottobre 1983) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983
- M. C. Jacob, *L'illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, Bologna, 1983 (ed. orig.; London, 1981)
- G. Knox, *G. B. Piazzetta disegnatore*, in G. B. Piazzetta. *Disegni – Incisioni – Libri – Manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione

BIBLIOGRAFIA

Giorgio Cini, 23 luglio - 23 ottobre 1983) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983, pp. 13-24

Id., *Precisazioni e rapporti tra disegni e incisioni*, in G. B. Piazzetta. *Disegni, incisioni, libri, manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1983), a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983, pp. 27-47, pp. 54-57

M. Marcocchi, *La spiritualità tra giansenismo e quietismo nella Francia del Seicento*, Roma, 1983

L. Moretti, *Giambattista Albrizzi, amico di Giambattista Piazzetta e gli studi di Pittura*, in G. B. Piazzetta. *Disegni - Incisioni - Libri - Manoscritti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio - 23 ottobre 1983) a cura di A. Bettagno, Vicenza, 1983, pp. 79-82

F. Pedrocchi, *Piazzetta e l'editoria veneziana* in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan Vendramin Calergi, 1983) a cura di A. Dorigato, R. Pallucchini *et alii*, Venezia, 1983, pp. 195-214

T. Pesenti, *Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in terraferma. Il Seicento*, vol. 4/I, Vicenza, 1983, pp. 93-129

G. Ricuperati, *Le parole di Clio e l'illuminismo. I. Linguaggio e mestiere dello storico nel primo Settecento*, in "Studi Storici", a. XXIV, 1-2, 1983, pp. 7-36

G. Romanelli, *Il "gran teatro" dell'incisione: artisti, committenza e pubblico*, in *Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti friulani del Settecento*, Catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems - Venezia, Museo Correr), a cura di D. Succi, Venezia, 1983, pp. 9-12

L. Romin Meneghello, *Marco Marcola pittore veronese del Settecento*, Verona, 1983

E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, 1983

P. L. Sohm, *Unknown epithalamia as sources for G. B. Tiepolo's iconography and style*, in "Arte Veneta", 37, 1983, pp. 138-150

M. Turchi, *Origini, problemi e storia dell'Ordine costantiniano di San Giorgio di Parma*, Parma, 1983

F. Uglietti, *Una gentildonna veronese tra rivoluzione e restaurazione: Silvia Curtoni Verza, (1751-1835)*, Verona, 1983

G. F. Viviani, *Ville della Valpolicella*, Verona, 1983

1983-1984

M. Calore, *Appunti di vita teatrale nel Settecento. Francesco Albergati a Verona*, in "Subsidia Musica Veneta", IV, 1983-1984, pp. 53-74

P. Rigoli, *Le feste per l'incoronazione della Vergine di Loreto (Chiesa di San Nicolò, 1709) con un'appendice su altri "magnifici apparati" a Verona tra Seicento e Settecento* in "Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona", s. VI, v. XXXV (CLX), 1983-1984, pp. 242-266

1984

O. Bortolami, *A proposito di alcune stampe di traduzione a Venezia e dipinti di Pietro Liberi, Antonio Balestra, Francesco Solimena*, in "Arte Veneta", 38, 1984, pp. 174-175

H. Bots, L. van Lieshout, *Contribution à la connaissance des réseaux d'information au début du XVIIIe siècle: Henri Basnage de Beauval et sa*

correspondance à propos de l'«Histoire des ouvrages des savans», 1687-1709: publication annotée de quelque cent lettres et index thématique et analytique, Amsterdam, 1984

M. Cavazza, *Giandomenico Cassini e la progettazione dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984, pp. 109-132

R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984

P. Del Negro, *I 'Pensieri di Simone Stratico sull'Università di Padova' (1760)*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 17, 1984, pp. 191-224

M. De Zan, *La messa all'indice del «Newtonianesimo per le dame» di Francesco Algarotti*, in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984, pp. 131-147

V. Ferrone, *Tecnocrati militari e scienziati nel Piemonte dell'Antico Regime. Alle origini della Reale accademia delle scienze di Torino*, in "Rivista storica italiana", XCVI, 1984, f. 2, pp. 414-509

E. Gulli Grigioni, *Parole, gesti, immagini e oggetti. Spunti di osservazione sui rapporti tra oralità e cultura materiale*, in "Il Santo", a. XXIV, s.II, 1984, f. 1-2, pp. 145-154

P. Preto, *La società veneta e le grandi epidemie di peste*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. 4/II, Vicenza, 1984, pp. 377-406

P. Rigoli, *Da libri e manoscritti la storia del teatro di prosa a Verona* in P. Brugnoli (a cura di), *Nella bella Verona*, Bologna, 1984, pp. 329-343

BIBLIOGRAFIA

A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura* in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984, pp. 29-46

G. S. Santangelo, *Madame Dacier, una filologa*, Roma, 1984

P. L. Sohm, *Giambattista Tiepolo at the Palazzo Archinto in Milan*, in "Arte Lombarda", 68/69, 1984, pp. 70-78

D. Succi, *Le prospettive di Venezia dipinte da Canaletto e incise da Antonio Visentini. Con il catalogo ragionato delle incisioni Urbis Venetiarum Prospectus Celebriorum*, Ponzano Veneto (TV), 1984

W. Tega, *Mens agitat molem. L'Accademia delle Scienze di Bologna (1711-1804)*, in R. Cremante, W. Tega (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, 1984, pp. 65-107

1984-1985

M. Valentini, *La coltivazione del riso nel veronese nel XVIII secolo*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXLIII, 1984-1985, pp. 197-224

1985

M. Azzi Visentini, *La grotta nel Cinquecento: il Giardino Giusti in Verona*, in "Arte Veneta", 39, 1985, pp. 55-64

F. Barberi, *Frontespizio e antiporta nel libro italiano del Settecento*, in "Il Bibliotecario", 4-5, 1985, pp. 45-55

Id., *Profilo storico del libro*, Roma, 1985

F. Bassoli, *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Firenze, 1985

P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, 1985

G. Borelli *La magia in Tartarotti e in Maffei rivisitata*, in *Il Trentino nel Settecento fra Sacro romano impero e antichi stati italiani*, Atti del Convegno (Trento, 24-26 maggio 1984) a cura di C. Mozzarelli, G. Olmi, Bologna, 1985, pp. 523-606

M. Cerrutti, *L'erudizione storico-letteraria*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 257-275

F. d'Arcais, *Per l'attività grafica di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 38, 1985, pp. 161-165

P. Del Negro, *L'Università, in Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 47-76

Disegni veneti di collezioni olandesi, Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, Fondazione Giorgio Cini, 8 settembre - 3 novembre 1985), a cura di B. Aikema, B. W. Meijer, Vicenza, 1985

I. Di Stefano Manzella, *Scipione Maffei e l'Ars Critica Lapidaria. Storia e struttura dell'opera*, in Atti del Convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 165-186

I. Favaretto, *I vasi figurati antichi del Museum Veronense*, in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del Convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 73-86

A. Franceschetti, *L'Arcadia veneta*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 131-170

L. Franzoni, *Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del convegno

"Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 207-232

Giambattista Tiepolo. *Il segno e l'enigma*, Catalogo della mostra (Castello di Gorizia, giugno-agosto 1985), a cura di D. Succi, Treviso, 1985

A. Grab, *La politica del pane. Le riforme annonarie in Lombardia nell'età teresiana e giuseppina*, Milano 1985

G. Gullino, *Le dottrine degli agronomi e i loro influssi sulla pratica agricola*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/II, Vicenza, 1985, pp. 379-410

Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona, Catalogo della mostra (Villafranca, 1985) a cura di P. Brugnoli, G. Fagagnini, Villafranca (VR), 1985

M. Infelise, *L'editoria*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 91-111

La collezione di stampe antiche, Catalogo della mostra (Verona, Castelveccchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985

E. Leso, *Polemiche letterarie e linguistiche*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 197-225

S. Marinelli, *L'incisione a Verona e la collezione di stampe antiche del Museo di Castelveccchio*, in *La Collezione di stampe antiche*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985, pp. 9-16

Id., *Un caso della fortuna tassessa. Le collezioni dei Giusti a Verona*, in *Torquato Tasso tra*

BIBLIOGRAFIA

letteratura, musica, teatro e arti figurative, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, Casa Romei, 6 settembre - 15 novembre 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985, pp. 343-345

J. McClellan, *Science Reorganized. Scientific Societies in the Eighteenth Century*, New York, 1985

L. Megna, *Riflessi pubblici della crisi del patriziato veneziano nel XVIII secolo: il problema delle elezioni ai reggimenti* in G. Cozzi (a cura di), *Stato società e giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII)*, 2 voll., 1980-1985, vol. II, 1985, pp. 253-299

E. Morando di Custozza, *Blasonario veneto*, Verona, 1985

D. Nardo, *Gli studi classici*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 227-256

Nuovi studi maffeiani, Atti del convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985

F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo illustratore di libri in Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, Catalogo della mostra (Castello di Gorizia, giugno-agosto 1985), a cura di D. Succi, Treviso, 1985, pp. 64-76

E. Persico Rolando, *Incisori italiani del seicento: frontespizi ed antiporte di libri illustrati*, Napoli, 1985

F. Piva, *Anton Maria Lorgna e la Francia*, Verona, 1985

M. Pogliani, *Contributo per una bibliografia delle fondazioni religiose di Milano*, in "Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana", XIV, 1985, pp. 157-281

P. Preto, *L'illuminismo veneto*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 1-45

G. Pullini, *Il teatro fra polemica e costume* in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/I, Vicenza, 1985, pp. 277-307

P. Rigoli, *Breve storia della 'Gran Sala' dell'Accademia Filarmonica*, in *Nuovi studi maffeiani*, Atti del convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 459-478

L. Rognigni, *Nota sui documenti inerenti agli incisori veronesi*, in *La collezione di stampe antiche*, Catalogo della mostra (Verona, Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985, pp. 185-187

L. Sannia Nowé, *Il «Tiranno» e la «Madre» nella «Merope» alfieriana*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983) a cura di G. Ioli, Torino, 1985, pp. 205-223

L. Sorbini, *Scipione Maffei e i fossili di Bolca*, in *Nuovi Studi Maffeiani*, Atti del Convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 87-96

E. A. Standen, *European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of art*, 2 voll., New York, 1985

Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, Casa Romei, 6 settembre - 15 novembre 1985), a

cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985

G. Tosi, *Aspetti e ruolo dell'architettura romana nell'interpretazione di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiani*, Atti del Convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 121-140

P. Ulvioni, *Politica e riforme a Venezia nel secondo Settecento. Il "piano daziale"*, in U. Corsini (a cura di), *Profili di storia veneta. Sec. XVIII-XX*, Venezia, 1985, pp. 65-94

A. F. Valcanover, *Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: suor Isabella Piccini*, in "Biblioteche venete", a. IV, 1985, n. 1, pp. 29-48

G. M. Varanini, *I primordi della tipografia veronese (1471 anziché 1472)*, in "La Bibliofilia", a. LXXXVII, 1985, f. 3, pp. 209-225

1985-1986

P. Rigoli, *Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il teatro di Brescia (1745)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXXVII (CLXII), 1985-1986, pp. 167-206

1985-1996

F. Mancini, M. T. Muraro, E. Polovedo, *I teatri del Veneto*, 4 voll., Venezia, 1985-1996

1986

G. Borelli, *Città e campagna in età preindustriale (XVI-XVIII secolo)*, Verona, 1986

P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona, 1986

BIBLIOGRAFIA

Canaletto & Visentini. Venezia & Londra, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Cittadella (PD), 1986

B. Chiappa, *I Dionisi: vicende di un casato e di un patrimonio*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, Cerea, 1986, pp. 11-34

B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, Cerea, 1986

A. Corubolo, *Due prime edizioni del Muratori stampate a Verona*, in "Civiltà Veronese", II, 1986, n. 4, pp. 49-58

A. Cottino, *Problemi di cultura figurativa lombarda tra '600 e '700: gli affreschi della cappella di San Filippo Neri nel Duomo di Asti; l'opera di Martino Cignaroli tra Milano, Crema e Torino*, in "Antichità Viva", XXV, 5-6, 1986, pp. 34-42

P. Del Negro, *Appunti sul patriziato veneziano, la cultura e la politica della ricerca scientifica nel secondo Settecento*, in G. Bozzolano, P. Del Negro, C. Ghetti, *La specola dell'Università di Padova*, Brugine (PD), 1986, pp. 247-294

P. Del Negro, *Bernardo Nani, Lorenzo Morosini e la riforma universitaria del 1761*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 19, 1986, p. 87-141

Fra Paolo Sarpi dei Servi di Maria, Atti del Convegno di Studio (Venezia, 28-30 ottobre 1983) a cura di P. Branchesi, C. Pin, Venezia, 1986

E. M. Guzzo, *Arte e restauri a S. Bartolomeo: appunti su Pietro Scalvini e la pittura del Settecento in Valtrompia*, in *Il santuario di S. Bartolomeo a Magno di Gardone V.T.: storia, arte, restauri*, Catalogo della

mostra (Magno di Gardone Val Trompia, 1986) a cura di E. M. Guzzo, C. Sabatti, Brescia, 1986, pp. 33-95

G. P. Marchini, *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona* in P. Brugnoli (a cura di), *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona, 1986, vol. II, pp. 497-592

L. Moretti, *Santo Piatti*, in "Arte Veneta", 40, 1986, pp. 128-139

L. Moretti, *La raccolta di «paesaggi» di Giampiccoli e Tiepolo da Marco Ricci è anteriore al 1735*, in "Arte Veneta", 40, 1986, pp. 240-241

G. Pizzamiglio, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/II, Vicenza, 1986, pp. 171-196

K. Pomian, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/II, Vicenza, 1986, pp. 1-70

K. Pomian, *Maffei e Caylus* in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del convegno "Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano" (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, 1985, pp. 187-206

L. Romin Meneghello, *L'attività dei Marcola nella decorazione pittorica della villa*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Dionisi a Cerea*, Cerea, 1986, pp. 65-74

Sant'Anselmo a Mantova. 1086 - IX centenario - 1986, Catalogo della mostra (Mantova, 1986) a cura di R. Brunelli, Mantova, 1986

R. Tilden Rapp, *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*, Roma, 1986

F. Uglietti, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento: mons.*

Francesco Bianchini 1662-1729, Verona, 1986

B. Ulianich, *Paolo Sarpi «riformatore», «irenico»? Note sulla sua ecclesiologia, sulla sua teologia, sulla sua religione*, in *Fra Paolo Sarpi dei Servi di Maria*, Atti del Convegno di studio (Venezia, 28-30 ottobre 1983) a cura di P. Branchesi e C. Pin, Venezia, 1986, pp. 47-100

M. Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, 1986

1986-1987

A. Corubolo, *La stampa a Verona nel Settecento. "Evoluzione del gusto"*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XXXVIII (CLXIII), 1986-1987, pp. 282-299

A. Niero, *L'erudizione storico-ecclesiastica*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, vol. 5/II, Vicenza, 1986, pp. 97-121

G. P. Romagnani, *Scipione Maffei e il Piemonte*, in "Bollettino storico-bibliografico Subalpino", LXXXIV, 1986, f. 1, pp. 133-227

D. Succi (a cura di), *Antonio Visentini: l'opera incisa*, in *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Cittadella (PD), 1986, pp. 216-344

Id., *Antonio Visentini: una vita (anche) per l'incisione*, in *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Cittadella (PD), 1986, pp. 132-179

1987

- B. Aikema, *Quattro note su Giovanni Battista Tiepolo giovane*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", vol. 31, 1987, n. 2-3, pp. 441-454
- L. Ambrosoli, *Educazione e società tra Rivoluzione e Restaurazione*, Verona, 1987
- A. Cavicchi, *La perdita immagine del Gonnella nella tradizione dell'iconografia cortigiana estense*, in V. Sgarbi (a cura di), *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, Ferrara, 1987, pp. 42-46
- P. Chaunu, *La civiltà dell'Europa dei Lumi*, Bologna, 1987
- E. Chini, *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in A. Gorfer (a cura di), *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio e Lomaso. Cultura e storia*, Stenico (TN), 1987, pp. 1-102
- E. Concina, *Conoscenza e intervento nel territorio: il progetto di un corpo di ingegneri pubblici della repubblica di Venezia. 1728-1770*, in *Cartografia e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno (Genova, Imperia, Albenga, Savona, La Spezia, 3-8 novembre 1986) Roma, 1987, pp. 155-156
- L. Franzoni, *La collaborazione del Séguier alla ricerca archeologica del Maffei e il suo contributo alla storia del Museo Maffeiano* in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Segulier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 85-100
- E. M. Guzzo, *Noterelle per la conoscenza del Brentana e del suo seguito*, in "Civiltà Veronese", III, 1987, n. 9, 1987, pp. 41-52
- G. P. Marchi, *Il viaggio di Maffei e Séguier attraverso l'Europa*, in E. Mosele, (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Segulier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 51-60
- E. Mosele, *Un homme de culture à une époque de transition* in id. (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Segulier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 23-32
- G. M. Pilo, "Ritratti" e "figure" dei Carracci interpretati da Antonio Balestra: fra esperienza culturale e Accademia, in "Paragone", XXXVIII, 1987, n. 4/449, pp. 23-50
- D. Roche, *Correspondants et visiteurs de Jean-François Séguier*, in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Segulier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 33-50
- A. Sandrini, *San Nicolò*, Verona, 1987
- I. Sartor, *Francesco Zugno inedito e documentato a Biancade e Roncade*, in "Studi Trevisani", 5/6, dicembre 1987, pp. 51-53
- G. Scarabello, *Una casata di governanti del Settecento riformatore veneziano: i Querini di S. Maria Formosa*, in G. Busetto, M. Gambier (a cura di), *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*, Venezia, 1987, pp. 14-17
- L. Sorbini, G. Guidotti, *Il manoscritto della «Historie des pétrifications du Véronais»* in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Séguier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 101-105
- L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs in Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento: avvio di un'indagine*, Atti del V Colloquio (Bologna, 22-23 febbraio 1985) Bologna, 1987, pp. 311-356
- F. Villeneuve, *Un savant nîmois au XVIIIème siècle*, in E. Mosele (a cura di), *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Segulier nel secondo centenario della morte*, Verona, 1987, pp. 79-84

1988

- G. Borelli, *Una città di antico regime*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. II, pp. 87-115
- P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988
- L. Castellazzi, *Il testamento di Spinetta Malaspina e la fondazione dell'ospedale per i nobili poveri a S. Giovanni in Sacco*, in *Gli Scaligeri. 1227-1387*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, giugno-novembre 1988) a cura di G. M. Varanini Verona, 1988, pp. 441-445
- T. Colletta, *Vincenzo Coronelli, calcografo della Repubblica veneta e gli "atlanti di città" tra il XVII e il XVIII secolo in Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, con testi di T. Colletta, A. Mariuz, M. A. Visentini, E. Bassi, V. Fontana, M. Infelise, Vicenza, 1988, pp. 1-32
- Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Catalogo della mostra

BIBLIOGRAFIA

(Venezia, Biblioteca Marciana, 27 maggio - 31 luglio 1988) a cura di M. Zorzi, Roma, 1988, pp. 165-180

E. Di Rienzo, *Editori, intellettuali e commercio librario nell'Italia del '700*, in A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, Roma, 1988, pp. 40-47

I. Favaretto, *Memoria dell'immagine e immagine nella memoria: significato e valore del catalogo illustrato nella storia delle collezioni veneziane di antichità in Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, 27 maggio - 31 luglio 1988) a cura di M. Zorzi, Roma, 1988, pp. 165-180

I. Gaetani di Canossa, *Tre lettere di Giambattista Tiepolo e altri documenti inediti su palazzo Canossa*, in "Verona Illustrata", 1, 1988, pp. 59-72

J. D. Hunt, *William Kent's work as illustrator*, in J. Möller (a cura di), *Imagination on a long rein: English Literature Illustrated*, Marburg, 1988, pp. 56-65

M. Infelise, *L'industria editoriale veneziana tra espansione e crisi*, in A. Postigliola (a cura di), *Libro, editoria, cultura nel Settecento italiano*, Roma, 1988, pp. 62-67

La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio-25 settembre 1988) a cura di D. Banzato, Roma, 1988

Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII, con testi di T. Colletta, A. Mariuz, M. A. Visentini, E. Bassi, V. Fontana, M. Infelise, N. Pozza, Vicenza, 1988

S. Marinelli, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura*

francese a Verona nella tarda età barocca, in "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 53-58

A. Mariuz, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, con testi di T. Colletta, A. Mariuz, M. A. Visentini, E. Bassi, V. Fontana, M. Infelise, N. Pozza, Vicenza, 1988, pp. 33-60

G. Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, 1988

P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna, 1988

A. Petrucci, *I percorsi della stampa: da Gutenberg all'"Encyclopédie"* in P. Rossi (a cura di), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità ad oggi*, Roma-Bari, 1988, pp. 135-164

F. Piva, *Il libro francese nelle biblioteche private venete del settecento*, in A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, Roma, 1988, pp. 68-75

A. Postigliola (a cura di), *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, Roma, 1988

P. Rigoli, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi* in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. II, pp. 5-86

E. Sabbadini, *Un umanista francese alla corte di Ippolito II d'Este: Marc Antoine Muret*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", XL, 1988, pp. 141-165

A. Sandrini, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi*

"neoclassici", in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, 2 voll., Verona, 1988, vol. I, pp. 261-346

R. Targhetta, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine, 1988

M. Tizi, *Componenti didascaliche del «Giorno»*, in "Rivista di letteratura italiana", VI, 1988, 1, pp. 9-34

A. Vernarecci, *Di tre artisti fossombronesi (1892)*, in *Giovan Francesco Guerrieri. Dipinti e Disegni. Un accostamento all'opera*, Catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 11 settembre - 9 ottobre 1988) a cura di S. Anselmi, A. Emiliani, G. Saporì, Bologna, 1988, pp. 113-156

1988-1991

A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma, 1988-1991

1989

G. Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, 1989

L. Cafagna, *Dualismo e sviluppi nella storia d'Italia*, Venezia, 1989

A. Caracciolo Aricò, *Gasparo Gozzi, Soprintendente e revisore alle stampe*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989, pp. 65-78

A. Cipriani (a cura di), *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma, 1989

BIBLIOGRAFIA

Claude Mellan, *gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 24 ottobre 1989 - 8 gennaio 1990) a cura di L. Ficacci, Roma, 1989

A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, in "Verona illustrata", 2, 1989, pp. 77-87

P. Del Negro, *Gasparo Gozzi e la politica veneziana*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989, pp. 45-63

Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989

G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, 1989 (ed. orig.: Paris, 1987)

L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, Bergamo, 1989 (estratto da *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, 5 voll., Bergamo, 1982-1995, vol. II, 1989, pp. 81-291)

F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Milano, 1989, pp. 52-103

M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, 1989

G. Luciani, *Gasparo Gozzi cronista e animatore ufficioso della vita intellettuale veneziana alla fine del Settecento*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986) a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, 1989, pp. 111-132

G. Martina, *La Chiesa nell'età dell'Assolutismo*, Brescia 1989

I. Mattozzi, "Mondo del libro" e decadenza a Venezia (1570-1730), in "Quaderni storici", a. XXIV, 1989, f. 72, pp. 743-786

G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, con un saggio di bibliografia ragionata a cura di Paolo Bellini, Bergamo, 1989

M. Muraro, *Religione e politica negli affreschi di Gian Battista Tiepolo a Udine*, in "Arte Documento", 3, 1989, pp. 276-291

G. Nepi Sciré, *Due inediti di Francesco Zugno alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in "Arte Documento", 3, 1989, pp. 292-293

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, Milano, 1989

F. Quinterio, *La «Architettura ecclesiastica e civile» di Bartolomeo Giuliani*, in *Il disegno di architettura*, Atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988) a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Milano, 1989, pp. 67-72

P. Simoni, *Uccelli e caccia nella celebre opera del Tirabosco*, in "Cimbri - Tzimbar", I, 1989, n. 2, pp. 67-85

M. G. Tavoni (a cura di), *I mestieri del libro*, Bologna, 1989

P. Ulvioni, *Il gran castigo di Dio. Carestia ed epidemie a Venezia e nella Terraferma. 1628-1632*, Milano, 1989

G. Zivelonghi, *La fortuna storiografica in Gian Matteo Giberti vescovo di Verona. 1524-1543*, a cura della Biblioteca Capitolare di Verona, Verona, 1989, pp. 91-95

1989-1990

G. M. Cambié, «*La vendemmia in Valpolicella*» un poemetto inedito del Settecento, in "Annuario storico della Valpolicella", VI, 1989-1990, pp. 139-166

S. J. Warma, *Giambettino Cignaroli, Francesco Albergati and two paintings for the King of Poland*, in "Arte Veneta", 43, 1989-1990, pp. 105-107

1989-1994

A. Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, 2 voll., Firenze, 1989-1994

1990

L. Alcini, *Tradurre ut interpres tradurre ut orator: il fenomeno traduttivo tra storia della lingua e della letteratura*, in "Gli Annali della Università per Stranieri", 15, 1990, pp. 247-268

P. Bellini, *Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia*, in Gizzi C. (a cura di), *Botticelli e Dante*, Milano, 1990, pp. 41-50

Bernardo Bellotto e le città europee, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 giugno - 16 settembre 1990) a cura di Sergio Marinelli, Milano, 1990

A. Binion, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano, 1990

G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano, 1990

C. Ceschi, *Buttafoco Antonio*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, riedizione accresciuta e aggiornata, 2 voll., Milano, 1990, vol. II, p. 642

B. Chiappa, A. Sandrini, *Chiese e luoghi di culto nel territorio di Sanguinetto*, Sanguinetto (VR), 1990

BIBLIOGRAFIA

- E. Chini, *La pittura del Settecento in Trentino*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano, 1990, vol. I, pp. 120-127
- A. Colla, *Tipografi, editori e librai*, in *Storia di Venezia*, vol. III/2 *L'età della Repubblica Veneta (1404 – 1797)* a cura di F. Barbieri, P. Preto, Venezia, 1990, pp. 109-162
- P. Del Negro, *Venezia e la fine del patriarcato di Aquileia*, in L. Tavano, M. F. Dolinar (a cura di), *Carlo M. D'Attems primo arcivescovo di Gorizia, 1752-1754, fra Curia romana e Stato asburgico*, 2 voll., Gorizia, 1990, vol. II, pp. 31-60
- D. Fattori, *Per la storia della tipografia veronese: Giovanni da Verona*, in "La Bibliofilia", a. XCII, 1990, f. 3, pp. 269-281
- I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990
- G. Frasson, *Le stampe remondiniane destinate all'Europa centro-orientale*, in "Ateneo Veneto", CLXXVII, v. 28, 1990, pp. 197-210
- C. Furlan, *Le antichità di Aquileia di Gian Domenico Bertoli: dal testo manoscritto all'edizione a stampa (Venezia 1739)*, in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Atti del congresso internazionale (Venezia, 25-29 maggio 1988), Roma, 1990, pp. 89-93
- E. M. Guzzo, *Spigolature barocche: il canonico Antonio Maffei e la decorazione della villa*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Villa Maffei Sigurtà a Valeggio*, Verona, 1990, pp. 99-120
- L. Hennessey, *Notes on the Formation of Giuseppe Wagner's Bella Maniera and his Venetian Printshop*, in "Ateneo Veneto", CLXXVII, v. 28, 1990, pp. 211-228
- Il libro illustrato veneziano nel Settecento*, Catalogo della mostra (Fiera di Pordenone Edit Expo, 31 ottobre - 4 novembre 1990) a cura di M. de Grassi, Monfalcone (GO), 1990
- I Tiepolo e il Settecento vicentino*, Catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990) a cura di F. Rigon, M.E. Avagnina, F. Barbieri, L. Puppi, R. Schiavo, Milano, 1990
- P. Lanaro, *Potere politico e potere economico di una famiglia del patriziato veronese: i Maffei tra XV e XVIII secolo*, in B. Chiappa e A. Sandrini (a cura di), *Villa Maffei-Sigurtà a Valeggio*, Cerea (VR), 1990, pp. 29-55
- H. Leaven, *The "Acta Eruditorum" under the editorship of Otto Mencke (1644-1707). The history of an international learned Journal between 1682 and 1707*, Amsterdam, 1990
- S. Marinelli, *La pittura del Settecento a Verona*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano, 1990, vol. I, pp. 136-145
- Id., *Settecento: minore o sconosciuto?*, in "Verona Illustrata", 3, 1990, pp. 67-74
- L. Marino, A. Bartoli, *I Gesuiti a Verona e la chiesa di S. Sebastiano*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Atti del Convegno (Milano, Centro culturale S. Fedele, 24-27 ottobre 1990) a cura di L. Patetta, S. Della Torre, Milano, 1990, pp. 223-227
- E. Masiero, *San Luca nella contrada di San Silvestro*, Verona, 1990
- S. Noto (a cura di), *Alessandro Buri. Quattro dissertazioni sul commercio dei grani*, Pisa, 1990
- A. Petrucciani, *Il libro a Genova nel Settecento. L'arte dei librai dai nuovi Capitoli (1685) alla caduta della Repubblica aristocratica (1797)*, in "La Bibliofilia", a. XCII, 1990, f. 1, pp. 41-89
- M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Negrar (VR), 1990
- Remondini. *Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 26 maggio - 20 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano, 1990
- P. Rigoli, *Tre nuovi documenti sul primo teatro Filarmonico*, in "Civiltà Veronese", n. s., III, 1990, n. 7-8, pp. 9-23
- C. Rossi, *Il commercio ambulante*, in Remondini. *Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 26 maggio-20 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano, 1990, pp. 337-339
- C. Semenzato, C. Perini, M. Perini, *Verona illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XV al XX secolo*, Padova, 1990
- R. Targhetta, *Secolari e regolari nel Veneto prima e dopo la legislazione anti-ecclesiastica (1765-1784)*, in "Studi Veneziani", 19, 1990, pp. 171-184
- C. Vanzetti, *L'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Verona, 1990
- L. Vecchiato, *Economia e società d'antico regime tra le Alpi e l'Adriatico*, Verona, 1990
- Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura*

BIBLIOGRAFIA

artistica veneziana, Atti del congresso internazionale (Venezia, 25-29 maggio 1988), Roma, 1990

1990-1991

E. M. Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XLII (CLXVII), 1990-1991, pp. 247-279

1991

M. T. Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, 1991

L. Alcini, *Tradurre ut interpretes tradurre ut orator: il fenomeno traduttivo tra storia della lingua e della letteratura*, in "Gli Annali della Università per Stranieri", 17, 1991, pp. 59-100

E. Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in "Bollettino d'arte", a. LXXVI, s. VI, maggio-giugno 1991, f. 67, pp. 87-122

C. Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi, dipinti, disegni*, Padova, 1991

E. Chini, *I dipinti*, in *Dalle chiese delle Giudicarie Esteriori. Un esempio di catalogazione*, Catalogo della mostra (Castello di Stenico, 19 luglio-27 ottobre 1991) a cura di E. Chini, F. Menapace, Trento, 1991, pp. 84-113

G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, 1991

A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro*, in "Verona illustrata", 4, 1991, pp. 115-131

E. Curi, *Le idee scientifiche nel Veneto alla fine del Settecento*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11

dicembre 1989) Verona, 1991, cit., pp. 27-36

E. Eickhoff, *Venezia, Vienna e i Turchi. Bufera nel Sud-est europeo: 1645-1700*, Milano, 1991

C. Farinella, *Una scuola per tecnici del Settecento. Anton Maria Lorgna e il collegio militare di Verona*, in "Archivio Veneto", s. V, a. CXXII, 1991, vol. 136, f. 171, pp. 85-121

G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, 1991

V. Frajese, *Regolamentazione e controllo delle pubblicazioni negli antichi stati italiani (sec. XV-XVIII)*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Produzione e commercio della carta e del libro. Sec. XIII-XVIII*, Firenze, 1991, pp. 677-724

E. M. Guzzo, *Appunti sul patrimonio artistico ceretano tra '500 e '700*, in B. Chiappa, A. Sandrini (a cura di), *Cerea. Storia di una comunità attraverso i secoli*, Cerea (VR), 1991, pp. 277-312

F. Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine: le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze, 1991

F. Piva, *L'Amico degli Uomini, eco della difficile "libertà" veronese del 1797*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989) Verona, 1991, pp. 191-219

S. Domenico in Verona e il restauro della volta barocca, Catalogo della mostra (Verona, Chiesa di S. Domenico, 14-21 dicembre 1991) a cura di M. Cova, Verona, 1991

K. M. Setton, *Venice, Austria and the Turks in the seventeenth century*, Philadelphia, 1991

R. Targhetta, *Ancora sulla massoneria veneta settecentesca, con qualche indugio a proposito di Verona*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989), Verona 1991, pp. 19-26

Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989), Verona 1991

H. Trottmann, *La circolazione delle stampe come veicolo culturale nella produzione figurativa del XVII e XVIII secolo*, in "Arte Lombarda", 98/99, 1991, pp. 9-18.

E. Vaccari, *Lo sviluppo delle scienze della terra nella Repubblica veneta del secondo Settecento attraverso l'opera di Giovanni Arduno*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989) Verona, 1991, pp. 37-56

A. Vecchi, *Religiosità culto folklore. Studi e appunti*, Padova, 1991

L. Vecchiato, *Echi delle idee e degli avvenimenti francesi nella terraferma veneta*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989) Verona, 1991, pp. 89-195

G. Volpato, *Umori e riflessi delle idee rivoluzionarie francesi a Verona nella documentazione ancora inedita*, in *Tra conservazione e novità: il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Atti del Convegno (Verona, Accademia di

BIBLIOGRAFIA

Agricoltura Scienze e Lettere, 11 dicembre 1989) Verona, 1991, pp. 107-143

1992

A. Bin, *La Repubblica di Venezia e la questione adriatica. 1600-1620*, Roma, 1992

L. Braidà, *La circolazione del libro nel Piemonte del '700. I rapporti commerciali con Ginevra*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, Atti del convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Bassano del Grappa, 1992, pp. 39-67

A. Caputi, M.T. Penta (a cura di), *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, Milano, 1992

L. Ciancio, *La resistibile ascesa della raddomanzia. Pierre Thouvenel e la 'Guerra di Dieci Anni'*, in "Intersezioni", vol. XII, 1992, f. 2, pp. 267-290

G. Cozzi, M. Knapton, G. Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, in *Storia d'Italia*, vol. XII/2 *La Repubblica di Venezia nell'età moderna*, Torino, 1992

R. Frolidi, *Ludovico Antonio Muratori nella cultura spagnola in Italia e Spagna nella cultura del Settecento*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 3-5 dicembre 1990), Roma, 1992, pp. 19-32

M. Infelise, *A proposito di imprimatur. Una controversia giurisdizionale di fine Seicento tra Venezia e Roma*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, 1992, pp. 287-299

M. Infelise, *Gazzette e lettori nella Repubblica veneta dopo l'89* in R. Zorzi (a cura di), *L'eredità dell'89 e l'Italia*, Firenze, 1992, pp. 307-349

L'editoria del '700 e i Remondini, Atti del convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Bassano del Grappa, 1992

A. Lembo, *Prodromi delle "Pasque Veronesi" e la caduta di Venezia*, in *Le insorgenze antifrancesi nel triennio giacobino*, Roma, 1992, pp. 81-89

G. P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, 1992

L. Martino, A. Bartoli, *I Gesuiti a Verona e la chiesa di San Sebastiano*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia*, Atti del Convegno (Milano, Centro culturale S. Fedele, 24-27 ottobre 1990) a cura di L. Patetta e S. Della Torre, Genova, 1992, pp. 223-228

A. Mazza, *Corollario veneto*, in "Verona illustrata", 5, 1992, pp. 67-87

A. Rizzi, *Gli affreschi del Tiepolo nel Palazzo Arcivescovile*, in *Storia e arte del patriarcato di Aquileia*, Atti della XXII settimana di studi aquileiesi (Aquileia-Grado, 27 aprile - 2 maggio 1991), Udine, 1992, pp. 393-403

S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., Oxford, 1992

F. Salimbeni, *La chiesa veneziana nel Seicento*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, 1992, pp. 19-54

G. Sanga, *La stampa e la piazza. I Remondini e gli ambulanti tesini*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, Atti del convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Bassano del Grappa, 1992, pp. 197-205

M. G. Tavoni, *I cataloghi di Giuseppe Remondini (1778-1785) e la circolazione del libro in lingua francese nella seconda metà del Settecento*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, Atti del convegno (Bassano, 28-29 settembre 1990) a cura di M. Infelise, P. Marini, Bassano del Grappa, 1992, pp. 261-290

P. Ulvioni, *Note per una nuova edizione del Consiglio politico di Scipione Maffei*, in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, 1992, pp. 301-308

G. Zalin, *Dalla bottega alla fabbrica. La fenomenologia industriale nelle province venete tra '500 e '900*, Verona, 1992

1992-1993

G. Baldissin Molli, *Giambettino Cignaroli e Saverio Dalla Rosa: postille e note inedite*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. VI, v. XLIV (CLXIX), 1992-1993, pp. 349-422

E. Curi, *Le origini della Scuola di Castelveccchio: da Collegio Militare a Scuola del Genio (1759-1770)*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VII, v. XLIV (CLXIX), 1992-1993, pp. 125-142

E. Piccoli, *Dal riformismo alla rivoluzione. Proposte e presenze nella Verona settecentesca*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore F. Vecchiato, a.a. 1992-1993

E. Riva, *Per l'opera pittorica di Giuseppe Diamantini* in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 101-106

D. Roche, *La cultura dei lumi: letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, 1992 (ed. orig.; Paris, 1988)

V. Romani, "Opere per Società"

BIBLIOGRAFIA

nel Settecento italiano. Con un saggio di liste dei sottoscrittori (1729-1767), Manziana (RM), 1992

1992-1994

D. Brunelli, *Una proto industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, in "Miscellanea Marciana", VII-IX, 1992-1994, pp. 207-225

E. M. Guzzo, *Pietro Scalvini (1718-1792) pittore*, in A. Mazza (a cura di), *I grandi di Brescia*, 2 voll., Brescia, 1992-1994, vol. II, 1994, pp. 167-179

1992-2018

Allgemeines Künstler-lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 101 voll., München-Leipzig, Saur, 1992-2018

1993

I. Alm, *Catalog of venetian librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley, 1993

A. Bonannini, *Dall'ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa*, in *Venezia: 1717-1993. Immagini a confronto*, Catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, 28 luglio - 31 dicembre 1993) a cura di U. Franzoi, Cinisello Balsamo (MI), 1993, pp. 23-28

G. Borelli, *Un patrizio tipografo nella Verona di fine Settecento: il conte Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in *Studi di storia per Luigi Ambrosoli*, Verona, 1993, pp. 77-86

P. Brugnoli, *Una lettera di Bernardo Canigiani al pittore Felice Brusasorci*, in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 35-45

A. Chiappini, *Due imprese culturali a Comacchio nel secolo XVIII: l'Accademia dei Fluttuanti e la tipografia in Storia di Comacchio nell'età moderna*, 2

voll., Bologna, 1993-1995, vol. I, 1993, pp. 209-225

F. Dal Forno, *La galleria di quadri dei marchesi Sagramoso di San Fermo*, in "Verona illustrata", n. 6, 1993, pp. 29-34

C. Farinella, *L'Accademia repubblicana. La Società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, Milano, 1993

D. Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 1993

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, 1993

G. B. C. Giuliani, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, a cura di G. P. Marchi, Verona, 1993

G. Gullino, *Il giurisdizionalismo dello stato veneziano: gli antichi problemi e la nuova cultura*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Settecento*, Venezia, 1993, pp. 23-38

N. Mangini, *Carlo Goldoni: un teatro per la riforma del "Mondo"*, in "Ateneo veneto", CLXXX, v. 31, 1993, p. 77-91

S. Marinelli, *La veduta di Verona di Antonio Joli*, in "Verona illustrata", n. 6, 1993, pp. 119-123

G.A. Moschini, *Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809 in traccia di monumenti utili alle persone di studio*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, 1993

F. Piva, *Anton Maria Lorgna e l'Europa*, Verona, 1993

C. Whistler, *Aspects od Domenico Tiepolo's early career*, in "Kunstchronik", 46, 1993, pp. 385-398

G. Wiedmann, *Aggiunte a Gaspare Diziani disegnatore*, in

"Arte Documento", 7, 1993, pp. 171-177

G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, 1993

P. Rigoli, *Scenografi e "apparatori" a Verona in epoca veneziana*, in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 141-165

Id., *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, in "Informazioni e studi vivaldiani", 14, 1993, pp. 99-100

C. Rigoni, *La galleria di palazzo Leoni Montanari a Vicenza*, in "Verona illustrata", 6, 1993, pp. 69-86

S. Sponza, *Due aggiunte al catalogo del Piazzetta*, in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 129-134

E. Vaccari, *Giovanni Arduino (1714-1795). Il contributo di uno scienziato veneto al dibattito settecentesco sulle scienze della Terra*, Firenze, 1993

1994

G. Baldissin Molli, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIII, 1994, pp. 131-168

G. P. Brizzi, *Scuole e collegi nell'antica Provincia Veneta*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990) a cura di M. Zanardi, Padova, 1994, pp. 467-512

L. Carubelli., *La celebrazione dell'ordine dei canonici lateranensi nel coro della chiesa di San Benedetto in Crema: fatti di pittura veneta e le prime opere note di Martino Cignaroli*, in "Insula Fulcheria", 24, 1994, pp. 19-35

BIBLIOGRAFIA

S. Contadi, *La rivincita dei filosofi di carta. Saggio sulla filosofia naturale di Antonio Vallisnieri junior*, Firenze, 1994

G. Cozzi, *Venezia dal Rinascimento all'Età barocca*, in *Storia di Venezia*, vol. VI *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. Cozzi e P. Prodi, Roma, 1994, pp. 3-125

R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, 1994

G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, 1994

G. Giarrizzo, *Illuminismo e religione: l'Italia religiosa alla fine del '700*, in G. De Rosa, T. Gregory (a cura di), *Storia dell'Italia religiosa*, 3 voll., Roma-Bari, 1993-1995, vol. II, *L'età moderna*, 1994, pp. 477-521

M. Girardi, *Giuliani in tipografia*, in *Il canonico veronese Conte G. B. Carlo Giuliani (1810-1892). Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Atti della giornata di studio (Verona, 16 ottobre 1993) a cura di G. P. Marchi, Verona, 1994, pp. 299-347

I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990) a cura di M. Zanardi, Padova, 1994

Il canonico veronese Conte G. B. Carlo Giuliani (1810-1892). Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento, Atti della giornata di studio (Verona, 16 ottobre 1993) a cura di G. P. Marchi, Verona, 1994

Il Paradiso perduto da Rolli a Baj. Edizioni, traduzioni, illustrazioni, Catalogo della mostra (Verona, Fondazione museo Miniscalchi-Erizzo, 20 maggio-20 giugno 1994) a cura di G. Rivolta, Verona, 1994

Lo Stabat Mater messo in musica da Massimiliano Giuseppe di Baviera e dedicato alla nobile Accademia Filarmonica di Verona, a cura di M. Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona – Conservatorio Statale di musica "Dall'Abaco" di Verona, 1994

Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre - 26 dicembre 1994), a cura di I. Reale, D. Succi, Milano, 1994

G. Marini, *Pietro Longhi and his Engravers*, in "Print Quarterly", vol. 11, n. 4, dicembre 1994, pp. 401-410

Mille anni di libri, possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica, Catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Civica, 1994) a cura di G. Castiglioni, A. Contò, A. Corubolo, E. Sandal, Verona, 1994

A. Petrucciani, *Il libro a Genova nel Settecento. La «libreria» genovese: composizione, andamento, caratteristiche*, in "La Bibliofilia", a. XCVI, 1994, f. 2, pp. 151-193 e f. 3, pp. 243-294

G. Ricuperati, *Le categorie di periodizzazione e il Settecento. Per una introduzione storiografica*, in "Studi Settecenteschi", 14, 1994, pp. 9-106

M. Rota (a cura di), *Carte Urbani. Catalogo topografico dei documenti iconografici contenuti nelle carte di "Giovanni Antonio Urbani veneto, pubblico ingegnere alli confini di Bergamo - 1771-1796*, con introduzione di S. Buzzetti, s.l., 1994

A. Sandrini, *Il primo Ottocento: dal neoclassicismo 'civile' all'architettura della Restaurazione*, in P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di),

L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea, Verona, 1994, pp. 1-74

G. Signorotto, *Il rientro dei gesuiti a Venezia: trattativa (1606-1657)* in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990) a cura di M. Zanardi, Padova, 1994, pp. 385-419.

P. Simoni, *Le edizioni della Verona illustrata di Scipione Maffei*, in "Studi storici Luigi Simeoni", XLIV, 1994, pp. 91-111

The glory of Venice. Art in the Eighteenth Century, Catalogo della mostra (London, Royal Academy, 1994 - Washington, National Gallery, 1995) a cura di J. Martineau, A. Robinson, London, 1994

A. Trampus, *L'illuminismo e la "Nuova politica" nel tardo Settecento italiano: "l'uomo libero" di G. R. Carli*, in "Rivista storica italiana", CVI, 1994, f. 1, pp. 42-114

F. Vecchiato, *Tra le Alpi e l'Adige. Risvolti politico-sociali e militari della presenza francese (1795-1797)* in id. (a cura di), *Venezia e l'Europa. Soldati, mercanti e riformatori*, Verona, 1994, pp. 95-162

Id., *Verona capitale austriaca*, in id. (a cura di), *Venezia e l'Europa. Soldati, mercanti e riformatori*, Verona, 1994, pp. 275-422

1994-1995

F. M. Errico, *Cartai, librai e stampatori nella Verona del Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di Laurea in Pedagogia, relatore G. P. Romagnani, 3 voll., a.a. 1994-1995

BIBLIOGRAFIA

A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, relatore A. Mariuz, a.a. 1994-1995

1994-2004

Storia della letteratura italiana, diretta da E. Malato, 14 voll., Roma, 1994-2004

1995

G. Banterle, *Una traduzione settecentesca delle Argonautiche di Valerio Flacco*, in "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 1, 1995, pp. 249-250

P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano, 1995

G. Benini, *Le Chiese di Verona*, Verona, 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, 1995

L. Ciancio, *Autopsie della terra. Illuminismo e geologia in Alberto Fortis (1741-1803)*, Firenze, 1995

A. Contò, "Non scripto calamo". *Felice Feliciano e la tipografia*, in *L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia, letteratura e arti del libro*, Atti del convegno di studi (Verona, Biblioteca civica, 3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 289-312

A. Di Benedetto, *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, Alessandria, 1995

M. Donaggio, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovanni Battista Pasquali (1735-1784)*, in G. Padoan (a cura di), *Problemi di critica goldoniana. II*, Ravenna, 1995, pp. 9-100

M. L. Ferrari, *Nobili di provincia al tramonto dell'antico regime. I*

marchesi Dionisi di Verona. 1719-1866, Verona, 1995

M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, 1995 (ed. originale: Paris, 1994)

La biblioteca di Girolamo Tartarotti intellettuale roveretano del Settecento, Catalogo della mostra (Rovereto, Palazzo Alberti, 11-31 ottobre 1995) Rovereto, 1995

G. Marini, *L'incisione nel Seicento e Settecento*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Roma, 1994-1995, vol. II, 1995, pp. 521-555

I. Mattozzi, *Il distretto cartario dello stato veneziano. Lavoro e produzione nella valle del Toscolano dal XIV al XVIII secolo*, in C. Simoni (a cura di), *Cartai e stampatori a Toscolano*, Brescia, 1995, pp. 23-65

R. Middione, *Antonio Joli*, Soncino (CR), 1995

F. Montecuccoli degli Erri, *Il console Smith. Notizie e documenti*, in "Ateneo Veneto", CLXXXII, v. 33, 1995, pp. 111-181

S. Perini, *Venezia e la guerra di successione austriaca*, in "Archivio veneto", s. V, a. CXXXVI, 1995, vol. 94, f. 179, pp. 21-61

G. Poletti, *Le chiese, la religiosità, i documenti d'archivio*, in R. Codroico, G. Poletti, *Le chiese del comune di Storo*, Storo (TN), 1995, pp. 38-55

L. Vecchiato, *La vita politica, economica e amministrativa a Verona durante la dominazione veneziana*, in *Verona e il suo territorio*, 6 voll., Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1960-1995, vol. 5/I. *Verona tra Cinquecento e Settecento*, 1995, pp. 5-398

D. Von Wille, *La fortuna delle opere di Christian Wolff in Italia nella prima metà del Settecento: la prima edizione veronese degli Opera latina*, in "Rivista di storia della filosofia", a. L, 2, 1995, pp. 369-400

1995-1996

G. Conforti, *Villa Del Bene di Volargne rimodernata da Benedetto Del Bene in età illuministica (1773-1794)*, in "Annuario Storico della Valpolicella", XIV, 1995-1996, pp. 113-138

E. M. Guzzo, *Apporti emiliani alla decorazione del Settecento*, in "Annuario storico della Valpolicella", XIV, 1995-1996, pp. 161-170

1996

J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura veneta negli stati estensi*, Verona, 1996

G. Bosi Maramotti, *Le muse di Imeneo: metamorfosi letteraria dei libretti per nozze dal '500 al '900*, Ravenna, 1996

S. Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona, 1996

P. Del Negro, *La politica di Venezia e le Accademie di agricoltura*, in G. Barsatti, V. Becagli, R. Pasta (a cura di), *La politica della scienza. Toscana e Stati italiani nel tardo Settecento*, Firenze, 1996, pp. 451-489

F. M. Errico, *L'Arte veronese dei Librai, Cartai e stampatori dal 1674 al 1804*, in "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 2, 1996, pp. 31-51

A. Gealt, G. Knox, *Domenico Tiepolo Master Draftsman*, Bloomington, 1996

BIBLIOGRAFIA

- Giambattista Tiepolo 1696-1996*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico, 6 settembre - 8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio - 27 aprile 1997), Milano, 1996
- C. Ginzburg, *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Modena, 1996
- E. Gulli Grigioni, V. Pranzini, *Natura sacra. Ecologia spirituale e simbolica nel santino e nel libro religioso illustrato (secoli XV-XX)*, Ravenna, 1996
- M. Infelise, *Enciclopedie e pubblico a Venezia a metà Settecento*, in "Studi Settecenteschi", 16, 1996, pp. 161-190
- L'eredità di Piazzetta: volti e figure nell'incisione del Settecento*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, 22 giugno - 15 settembre 1996) a cura di M. A. Chiari Moretto Wiel, Venezia, 1996
- C. Mangio, *Censura granducale, potere ecclesiastico ed editoria in Toscana: l'edizione livornese dell'Encyclopédie*, in "Studi Settecenteschi", 16, 1996, pp. 191-219
- G. Mangani, *Antonio Zatta editore veneziano di libri geografici*, in G. Mangani, F. Paoli (a cura di), *Gerardo Mercatore: sulle tracce di geografi e viaggiatori nelle Marche*, Ancona, 1996, pp. 73-87
- G. P. Marchi, *Storia di un'amicizia rifiutata*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VII, a. CCXLVI, 1996, vol. 6, A, pp. 91-115
- Id., *Momenti eterodossi e libertini nella cultura medico-scientifica veronese del Seicento* in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993 13), a cura di F. Passadore. F. Rossi, Venezia, 1996
- Id. (a cura di), *I manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona. Catalogo descrittivo redatto da don Antonio Spagnolo*, Verona, 1996
- G. Marini, *Disegni e stampe nelle raccolte di Modena e Reggio*, in J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura veneta negli stati estensi*, Verona, 1996, pp. 395-415
- M. Paoli, *L'autore e l'editoria italiana del Settecento*, II, *Un efficace strumento di autofinanziamento: la dedica*, in "Rara Volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato", 1, 1996, pp. 71-102
- A. Prosperi, *Tra evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma, 1996
- M. Repetto Contaldo, *La chiesa e le chiese dell'ospedale dei Santi Giacomo e Lazzaro «pro honore divino et dignitate civitatis». Arredi interni e decorazioni pittoriche dal Cinquecento al Settecento*, in *L'Ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 1996) a cura di G. Marini, P. Marini, A. Pastore, G. M. Varanini, Verona, 1996, pp. 149-175
- P. Rigoli, *Il virtuoso in gabbia. Musicisti in quarantena al Lazzaretto di Verona (1655-1740)*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), a cura di F. Passadore. F. Rossi, Venezia, 1996, pp. 139-150
- G. P. Romagnani, *Girolamo Tartarotti, Lodovico Antonio Muratori e il "tiranno delle Lettere"*, in "Accademia Roveretana degli Agiati", s. VII, a. CCXLVI, 1996, vol. 6, A, pp. 153-186
- Tiepolo and his Circle: Drawings in American Collections*, Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museum, 12 ottobre - 15 dicembre 1996; New York, Pierpont Morgan Library, 17 gennaio - 13 aprile 1997) a cura di B. Aikema, Cambridge, 1996
- Tiepolo in Holland. Works by Giambattista Tiepolo and His Circle in Dutch Collections*, Catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 17 agosto - 20 ottobre 1996) a cura di B. Aikema, M. Tuijn, Rotterdam, 1996
- G. Tolias, *Informazione e celebrazione. Il tramonto degli isolari (1572-1696)*, in C. Tonini, P. Lucchi (a cura di), *Navigare e Descrivere. Isolani e portolani del Museo Correr di Venezia, XV-XVIII secolo*, Venezia, 1996, pp. 37-44
- A. Tomezzoli, *L'autobiografia inedita del Pittore Francesco Lorenzi*, in "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 127-134
- A. Tosi, *Le planches nelle edizioni toscane dell'Encyclopédie*, in G. Abbattista (a cura di), *L'enciclopedismo in Italia del XVIII secolo*, Napoli, 1996, pp. 221-248
- J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, 34 voll., New York, London, 1996
- S. Urbini, *Sul ruolo della donna 'incisore' nella storia del libro illustrato*, in G. Zarri (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma, 1996, pp. 367-391
- P. Williamson (edited by), *European sculpture at the Victoria and Albert Museum*, London, 1996

BIBLIOGRAFIA

G. Zarri (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma, 1996

1996-1997

L. Manfro, *I reati di falso tra statutaria veronese e diritto comune*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Giurisprudenza, relatore G. Zordan, a.a. 1996-1997

1997

1797 *Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997

M. G. Accorsi, *Le raccolte teatrali fra scena e lettura*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 217-240

B. Aikema, *A new drawing by Louis Dorigny*, in "Master Drawings", a. XXXV, 1997, n. 1, pp. 63-66

A Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai Francesi nel 1797, Catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, 1997), Verona, 1997

F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano. Note di lettura*, in "Studi Settecenteschi", 17, 1997, pp. 21-50

L. Blanco, *Gli «ingénieurs des ponts et chaussées»: un corpo professionale nella Francia moderna (XVIII secolo)*, in M. L. Betri, A. Pastore (a cura di), *Avvocati Medici Ingegneri. Alle origini delle professioni moderne*, Bologna, 1997, pp. 241-253

M. Bolla, *Bonaparte e l'archeologia a Verona*, in 1797

Bonaparte a Verona, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 135-145

F. Bonafini, *Verona 1797: il furore di una città*, Verona, 1997

D. Brunelli, *Gli editori veronesi fra antico regime ed età napoleonica*, in *La provincia veronese e Arcole nella storia e nella cultura dell'età napoleonica*, Atti del convegno (Arcole, 15 - 16 novembre 1996), a cura di G. Volpato, 1997, pp. 193-222

M. Caffiero, *Le "Efemeridi letterarie" di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico* in M. Caffiero, G. Monsagrati (a cura di), *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, Milano, 1997, pp. 63-101

A. Corubolo, *Le incisioni di Louis Dorigny*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 41-61

G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in Età moderna*, Venezia, 1997

Id., *Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio*, in *Storia di Venezia*, vol. VII *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Roma, 1997, pp. 3-106

R. Dufraisse, *Bonaparte e gli avvenimenti italiani del 1796-1797* in 1797 *Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 19-33

B. Del Bene, *Il diario dell'oste: la "Raccolta storica cronologica" di Valentino Alberti*, Verona

1796-1834, a cura di M. Zangarini, Verona, 1997

D. Gallo, *Musea. I cataloghi illustrati delle collezioni di antichità nel Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 279-294

J. Gaudant, *Les poissons pétrifiés du Monte Bolca (Italie) et leur influence sur les théories de la Terre au milieu du Siècle des lumières, d'après un manuscrit inachevé de Jean-François Séguier (1703-1784)*, in "Bulletin de la Soc. Géologique de France", CLXVIII, 1997, 5, pp. 675-683

M. Girardi, *I libri in uniforme. Lettori e tipografi a Verona di fronte alle armate francesi*, in 1797 *Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 80-84

A. M. Girelli Bocci, *La vittoria del bozzolo: la seta a Verona tra Sette e Ottocento*, in G. L. Fontana (a cura di), *Le vie dell'industrializzazione europea. Sistemi a confronto*, Bologna, 1997, pp. 683-720

Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997

E. M. Guzzo, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento: la cattedrale ed i canonici*, in "Studi Storici Luigi Simeoni", XLVII, 1997, pp. 245-261

V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica: 1646-1797. Demografia, famiglia, ménage*, Roma, 1997

BIBLIOGRAFIA

- M. Infelise, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del secondo Settecento* in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 113-126
- J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy. 1701-1800. Compiled from the Brinsley Ford Archive by John Ingamells*, New Haven, London, Yale University Press, 1997
- La provincia veronese e Arcole nella storia e nella cultura dell'età napoleonica*, Atti del convegno (Arcole, 15-16 novembre 1996), a cura di G. Volpato, Arcole (VR), 1997
- G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, 1997
- E. Leso, *Verona 1797: considerazioni linguistiche*, in *1797. Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 93-96
- G. Lumbroso, *I moti popolari contro i francesi alla fine del secolo XVIII (1796-1800)*, Milano, 1997
- G. P. Marchi, *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, in *1797. Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 64-79
- S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 69-79
- G. Mazzuccato, *La politica finanziaria nella Repubblica di Venezia del Settecento*, in "Rivista di storia economica", 13, 1997, pp. 173-96
- A. Modesti, *Numismata in libris: catalogo della raccolta di libri, riviste, periodici, articoli e scritti vari dal XVI al XX secolo inerenti l'arte della medaglia riguardante soprattutto l'Italia facenti parte di una biblioteca privata corredata da note esplicative*, a cura di R. Ginocchi, Roma, 1997
- M. Olivari, *Segnalazioni veronesi*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 63-68
- A. Olivieri, *Plutarco nel '700: lettori, eruditi*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 181-192
- G. Pagano De Divitiis, V. Giura (a cura di), *L'Italia del secondo Settecento nelle relazioni segrete di William Hamilton, Horace Mann e John Murray*, Napoli, 1997
- L. Pezzolo, *L'Economia*, in *Storia di Venezia*, vol. VII *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Roma, 1997, pp. 369-433
- F. Pignatti, *Pietro Gonnella*, *Storia di un buffone*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXIV, 1997, pp. 59-97
- P. Rigoli, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 87-100
- C. Rigoni, *Simone Brentana nella diocesi di Vicenza*, in "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 81-86
- L. Tettoni, F. Saladini, *La famiglia Cybo e Cybo Malaspina*, Massa 1997
- A. Tomezzoli, *Per una coscienza civica: Saverio Dalla Rosa e il suo "Catastico"*, in "Arte Veneta", 51, 1997, pp. 125-131
- L. Tongiorgi Tomasi, *Aspetti e problemi del libro illustrato di soggetto naturalistico nell'Europa del Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. Tavoni, F. Waquet, Bologna, 1997, pp. 295-310
- F. Vecchiato, *La resistenza antigiacobina e le Pasque veronesi*, in *1797 Bonaparte a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. P. Marchi, P. Marini, Verona, 1997, pp. 181-200
- M. Zorzi, *La produzione e circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, vol. VII *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Roma, 1997, pp. 921-985

1997-1998

A. Ferrarini, *Agostino Ugolini (1755-1824)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. A. Mariuz, a.a. 1997-1998

1998

F. M. Agnoli, *Le Pasque veronesi: quando Verona insorse contro Napoleone*, Rimini, 1998

B. Aikema, *Early drawings for prints by Giambattista Tiepolo*, in "Master Drawings", a. XXXVI, 1998, n. 3, pp. 251-274

Id., *La formazione artistica di Giovan Battista Tiepolo: i disegni*, in Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 21-25

L. Alcini, *Per una teoria del tradurre come «scienza dello spirito»*, in "Gli Annali della Università per Stranieri", 25, 1998, pp. 71-85

G. T. Bagni, *Un'intuizione dell'infinitesimo attuale*: De

BIBLIOGRAFIA

nihilo geometrico (1758) di Giuseppe Torelli, in "Didattica delle scienze", XXIII, 1998, 193, pp. 52-56

G. Bandelli, *Scipione Maffei e la storia antica*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 3-25

E. Barbieri, *Contributi alla storia del lessico bibliografico*, in *La Bibliofiglia*, a. C, 1998, ff. 2-3. pp. 267-281

A. L. Bellina, C. Caruso, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, vol. VI *Il Settecento*, Roma, 1998, pp. 292-312

G. Benzoni, *Scipione Maffei e il mondo delle Accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 241-257

G. Borelli, *Scipione Maffei e il problema del prestito ad interesse*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 121-137

A. Buonopane, *Il Prospectus universalis collectionis di Scipione Maffei e la nascita della scienza epigrafica*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 659-678

G. Cipriani, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona,

23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 27-63

L. Cogliati Arano, *Tiepolo a Milano e a Brescia*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 423-430

F. M. Crasta, "Gli effetti son fatti, e le ragioni son parole": *Scipione Maffei e il dibattito scientifico nel Veneto tra Sei e Settecento*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 171-321

F. B. Crucitti Ullrich, *Le "Osservazioni Letterarie" di Scipione Maffei o la continuazione del "Giornale di Venezia"*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 321-348

M. Dal Corso, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il voyage di Merope*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 527-549

R. Darnton, *Il grande affare dei Lumi: storia editoriale dell'Encyclopédie. 1775-1800*, Milano, 1998 (ed. orig.; Cambridge, 1979)

P. Del Negro, *Dalla pace di Passarowitz alla guerra di successione austriaca (1718-1748): una Repubblica alla ricerca della «quiete» e del «commercio»*, in *Storia di Venezia*, vol. VIII. *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 9-37

P. Del Negro, *Scipione Maffei e il patriziato veneziano*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 165-204

G. Fossaluzza, *Novità e considerazioni su Louis Dorigny disegnatore*, in "Arte Veneta", 53, 1998, f. 2, pp. 54-55

Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998

P. Golinelli, *Scipione Maffei e il mondo benedettino: Mabillon, Bacchini e dintorni*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 427-452

G. Gullino, *Educazione, formazione, istruzione* in *Storia di Venezia*, vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 745-799

P. Lanaro, *Scipione Maffei e il patriziato veronese*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 147-163

L'Encyclopédie: la macchina del sapere, Catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, 15 gennaio - 11 febbraio 1998) a cura di F. Franchi, Bergamo, 1998

L. Levi Momigliano, *I disegnatori e gli incisori in Piemonte*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre

BIBLIOGRAFIA

- 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 597-617
- G. P. Marchi, *Un confronto ineludibile: Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 363-397
- S. Marinelli, *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 43-46
- G. Marini, *L'arte dell'incisione e le artiste nella Venezia del Settecento*, in *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*, Atti del seminario di studio (Venezia, 24 aprile 1998), Mirano (VE), 1998, pp. 75-87
- P. Marini, *È dolce folleggiare a tempo e a luogo. Scenografia e decorazione in due sale veronesi del 1780*, in "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 73-83
- S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali* a cura di L. Sannia Nowé, Modena, 1998
- L. Mercado, *Scipione Maffei e l'arco di Susa*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 699-720
- G. C. Menis, *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel Palazzo Patriarcale di Udine* in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 277-281
- S. Minuzzi, *Mediatori di cultura italiana nell'Inghilterra del Settecento: da Rolli a Baretti*, in "Versants", 33, 1998, pp. 37-59
- L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 551-577
- W. Panciera, *L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro*, in *Storia di Venezia*, vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 479-553
- G. Pavanello, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 165-170
- L. Pepe, *Matematica e fisica nei collegi del Settecento*, in "Studi Settecenteschi", 18, 1998, pp. 407-420
- E. Pii, *Il pensiero politico di Scipione Maffei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 93-117
- G. M. Pilo, *Per il catalogo di Giovan Battista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 13-19
- P. Rigoli, *Aspetti del mondo teatrale veronese al tempo del giovane Mozart*, in M. Materassi, P. Rigoli (a cura di), *Musica a Verona. Studi in onore di Carlo*
- Bologna, Vicenza, 1998, pp. 123-136
- L. Rognini, *Chiese, ville e corti: pagine d'arte* in M. Pasa (a cura di), *San Martino Buon Albergo. Una comunità tra collina e pianura*, San Martino Buon Albergo (VR), 1998, pp. 189-200
- G. P. Romagnani, *Il "tiranno delle lettere". Scipione Maffei nel giudizio dei contemporanei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 273-280
- Id., *Dalle "Pasque Veronesi" ai moti agrari del Piemonte*, in "Studi Storici", a. XXXIX, 2, 1998, pp. 367-399
- P. Rossi, *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, 2 voll., Padova, 1998, I, pp. 171-176
- Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998
- L. Serianini, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, vol. VI *Il Settecento*, Roma, 1998, pp. 187-237
- L. Sorbini, *Le collezioni naturalistiche veronesi nell'800*, in *Le scienze della terra nel Veneto dell'Ottocento*, Atti del V seminario di storia delle scienze e delle tecniche nell'Ottocento veneto (Venezia, 20-21 ottobre 1995) a cura di E. Vaccari, Venezia, 1998, pp. 95-107
- E. Vaiani, *L'Antiquité Expliquée di Bernard de Montfaucon*:

BIBLIOGRAFIA

metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Atti delle cinque giornate di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore) a cura di E. Vaiani, in "Annali Scuola Normale Superiore. Classe di lettere filosofia. Quaderni", s. VI, 1998, n. 4, pp. 155-175.

G. M. Varanini, *Scipione Maffei e il medioevo "cittadino" e "comunale"*. *Appunti e spunti*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 65-92

N. Zanolli Gemi, *Scipione Maffei e la Fiera di Campo Marzio a Verona: una discussa attribuzione*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 579-595

G. Zivelonghi, *I manoscritti di Scipione Maffei nella Biblioteca Capitolare di Verona in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Università degli Studi di Verona, 23-25 settembre 1996) a cura di G. P. Romagnani, Verona, 1998, pp. 463-492

M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, vol. VIII *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro, P. Preto, Roma, 1998, pp. 801-860

1998-1999

I. Dal Prete, *Antonio Cagnoli tra politica, scienza e rivoluzione*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore G. P. Romagnani, a.a. 1998-1999

F. Piva, *L'inventario de Libri esistenti nella Pubblica Libreria del Collegio Militare di Verona*, in "Bollettino della Biblioteca

Civica di Verona", 4, 1998-1999, pp. 93-117

M. G. Tavoni (a cura di), *Un intellettuale europeo e il suo universo. Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, Bologna, 1999

F. Vecchiato, *La società veronese del Settecento*, in Anton M. Lorgna, *Scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità: Roma-Verona 1996*, Atti del convegno (Roma-Verona, 1996) a cura dell'Accademia nazionale delle Scienze, della Biblioteca civica di Verona, dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Roma 1998, pp. 119-141

1999

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse*, 14 voll, Paris, 1999 (I ed.: 3 voll, Paris, 1911-1914)

M. Brunner, *Zwei verlorene Dante-Bildnisse von Federico Zuccari in Der Maler Federico Zuccari: ein romischer Virtuoso von europaischem Ruhm*, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana (Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993) herausgegeben von M. Winner und D. Heikamp, Munchen, 1999, pp. 83-103

L. Cataldi Madonna, *Teoria e critica della ragione nella filosofia di Christian Wolff*, in "Studi Settecenteschi", 19, 1999, pp. 9-34

S. A. Colombo, *Tre dipinti all'Ambrosiana provenienti da chiese milanesi e alcune precisazioni sull'attività di Martino Cignaroli in San Vittore al Corpo*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 37-43

E. Filippi, *L'opera cartografica di Giovanni Arduino (1714-1795)*, in *Scienza tecnica e pubblico bene nell'opera di Giovanni Arduino. 1714-1795*, Atti del Convegno (Verona, 9-10 febbraio 1996) a cura di E. Curi, Verona, 1999, pp. 221-323

V. Gosen, *Incidere per i Remondini: lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, 1999

I disegni di Ottone Calderari al Museo Civico di Vicenza, Catalogo della mostra (Vicenza, Museo di Palazzo Chiericati, 29 maggio - 15 ottobre 1999) a cura di G. Beltramini, Vicenza, 1999

M. Infelise, *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, 1999

P. Lanaro, *I mercati nella Repubblica Veneta. Economie cittadine e stato territoriale (secoli XV-XVIII)*, Venezia, 1999

M. Manzelli, Antonio Joli. *Opera pittorica*, Venezia, 1999

S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena, 1999

S. Marinelli, *Per una storia del disegno veronese*, in *Museo di Castelveccchio. Disegni*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 22 maggio-22 agosto 1999) a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1999, pp. 13-23

Id., *La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena, 1999, pp. 115-140

P. Marini, *I quadraturisti emiliani nel Veneto e il caso veronese*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena, 1999, pp. 166-174

BIBLIOGRAFIA

Museo di Castelveccchio. Disegni, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 22 maggio-22 agosto 1999) a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1999

Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof Königs Augusts III, Catalogo della mostra (Dresda, Zwinger Museum-Semperbau, 9 novembre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di G. J. M. Weber, Dresda, 1999

M. Rosa, *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, 1999

U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig, ed. 1999 (I ed.: 1907-1950)

A. Tomezzoli, *Appunti su Saverio Dalla Rosa*, in "Verona Illustrata", 12, 1999, pp. 57-72

D. Tosato, *La prima attività di Giambettino Cignaroli*, in "Verona Illustrata", 12, 1999, pp. 19-25

Ead., *Giambettino Cignaroli a Venezia*, in "Arte Veneta", 54, 1999, pp. 102-105

1999-2000

M. Cargnelutti, *La chiesa di S Nicolò a Verona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore A. Bacchi, a.a. 1999-2000

M. Costantini, "Sottovento". *I traffici veneziani con la sponda occidentale del medi-basso Adriatico* in "ΕΘΝΑ ΚΑΙ ΕΣΤΙΕΡΙΑ", 4, 1999-2000, pp. 282-296

L. Gosparini, *Vincenzo Giaconì (1760-1829) incisore. Catalogo delle opere*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali,

lettere ed arti, CLVIII, 1999-2000, f. 3-4, pp. 409-535

G. Sartori, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo, relatrice M. Pieri, a.a. 1999-2000

J. J. L. Whiteley, *Philipp von Stosch, Bernard Picart and the "Gemmae Antiquae Caelatae"*, in M. Henig, D. Plantzos (a cura di), *Classicism to Neo-classicism: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, Oxford, 1999, pp. 183-190

2000

S. Andretta, *La repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa*, Roma, 2000

M. Cerruti, *Il piacer di pensare. Solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800*, Modena, 2000

Cinque secoli di disegno veronese, Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 2000), a cura di S. Marinelli, Firenze, 2000

A. Corubolo, *'Nuove' incisioni di Louis Dorigny*, in "Verona illustrata", 13, 2000, pp. 35-39

S. Ferrari, *L'antiquario nella cultura europea del Sei-Settecento*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VII, a. CCL, 2000, v. 9, pp. 191-214

E. Gulli Grigioni, *Schola cordis. Amore sacro e profano, devozioni, pellegrinaggi, preghiera, attraverso il simbolismo del cuore in immagini e oggetti europei. Secoli XVII-XIX prima metà*, Ravenna, 2000

N. Iodice, *Carlo Gregori, incisore di traduzione*, in "Grafica d'arte", a. XI, 2000, 43, pp. 30-36

L'arte riscoperta. Opere delle collezioni civiche di Rovereto e dell'Accademia Roveretana degli Agiati, dal Rinascimento al Novecento, Catalogo della mostra (Rovereto, Museo Civico, 1 luglio - 29 ottobre 2000) a cura di E. Chini, E. Mich, P. Pizzamano, Firenze, 2000

H. Leeflang (a cura di), *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings engravings and woodcuts. 1450-1700. Cornelis Cort*, 3 voll., Rotterdam, 2000

C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre Abate Chiari"*, Napoli, 2000

S. Marinelli, *Nota a Giambattista Buratto*, in "Verona illustrata", 13, 2000, pp. 41-50

G. Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelveccchio a Verona*, con un contributo di S. Marinelli, Cinisello Balsamo (MI), 2000

G. Schizzerotto, *Gonnella, il mito del Buffone*, Pisa, 2000

H.T. Schulze Altcapenberg, *"Per essere persona sofisticata". Il ciclo botticelliano per la Divina Commedia*, in *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000) a cura di G. Morello e A. Petrioli Tofani, 2 voll., Milano, 2000, vol. II, pp. 13-35

R. Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova. Stanze di un museo di famiglia*, Mantova, 2000

M. Taccolini, *Fonti per la storia dell'agricoltura italiana (1750-1799): saggio bibliografico*, Milano, 2000

A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 24, 2000, pp. 159-288

BIBLIOGRAFIA

F. Volpi, *Dizionario delle opere filosofiche*, 2 voll., Milano, 2000

2000-2001

I. Dal Prete, *Un'accademia "scientifica" del Settecento: Verona e gli Aletofilii*, in "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 5, 2000-2001, pp. 141-174

L. Modesti, *Simone Brentana (1656-1742). Un pittore veneziano a Verona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice L. Olivato, a.a. 2000-2001

L. Rognini, *Un pittore fiammingo a S. Marco di Valgatarà: Michele Meves e la sua famiglia*, in "Annuario storico della Valpolicella", XVII, 2000-2001, pp. 165-180

A. Tomezzoli, *Ritratti scultorei a Verona nel Sei e Settecento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CLIX, 2000-2001, f. 2, pp. 403-508

2001

G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, in G. Zalin (a cura di), *Storia di Verona. Caratteri aspetti momenti*, Vicenza, 2001, pp. 195-254

A. Buonopane, *La corrispondenza fra Gian Domenico Bertoli e Scipione Maffei: un'indagine preliminare*, in "Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese", 11, 2001, pp. 40-47

E. Burr, *Le langage suit d'ordinaire la disposition des esprits. Giudizi sulla lingua italiana*, in *I confini del dialetto*, Atti del Convegno (Belluno, 5-9 luglio 2000) a cura di G. Marcato, Padova, 2001, pp. 341-349

D. Cecchetti, *Teologia della salvezza e tragico sacro*, in *Il*

tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine, Atti del Convegno internazionale (Torino, Vercelli 14-16 ottobre 199) a cura di D. Cecchetti, D. Della Valle, Firenze, 2001, pp. 289-312

L. M. Connor Bulman, *Gaetano Piccini: the Neatest Handed, Idlest Fellow I ever Met with*, in "Xenia Antiqua", X, 2001, pp. 219-238

F. Giacobazzi Fulcini, *Il periodo napoleonico (1796-1815)*, in G. Zalin (a cura di), *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, Vicenza, 2001, pp. 227-254

V. Gosen, *Isabella Piccini*, Venezia, 2001

L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, in "Verona illustrata", 14, 2001, pp. 53-67

P. Preto, *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia di scienze, lettere ed arti*, in *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana*, Atti del Convegno (Padova, 11-12 aprile 2000) a cura di E. Riondato, Padova, 2001, pp. 103-108

E. Rama, *Simone Brentana*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 2000-2001, vol. II, 2001, pp. 804-805

G. Zalin (a cura di), *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, Vicenza, 2001

G. Zappella, *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, 2 voll., Milano, 2001

2001-2002

F. Cerantola, *Le incisioni di Gaetano Zancon al Museo civico di Bassano del Grappa*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice M. A. Chiari, a.a. 2001-2002

2002

F. M. Agnoli, *I processi delle Pasque veronesi: gli insorti veronesi davanti al tribunale militare rivoluzionario francese*, Rimini, 2002

F. Barbierato (a cura di), *Libro e censure*, Milano, 2002

A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L'ardua osmosi nel secolo dei Lumi*, in G. Baffetti, A. Battistini, P. Rossi, *Alambicco e calamaio. Scienza e Letteratura fra Seicento e Ottocento*, Milano, 2002, pp. 39-69

M. Bazzani (a cura di), *Incisori veronesi. Raccolta di cinquanta incisioni*, Mantova, 2002

E. Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte del Settecento*, in C. Bon Valsassina (a cura di), *Il segno che dipinge*, Bologna, 2002, pp. 75-96

L. Braidà, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001) a cura di G. Tortorelli, Bologna, 2002, pp. 11-32

M. Callegari, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio. Stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, Padova, 2002

S. Contini, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, 2002

A. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati in Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, Catalogo della mostra (Crema, Centro culturale Sant'Agostino, 2 febbraio - 2 giugno 2002) a cura di F. Magani, F. Pedrocco, Milano, 2002, pp. 34-51

BIBLIOGRAFIA

- F. Duchesneau, *L'evoluzione delle scienze biomediche nel Settecento*, in *Storia della Scienza*, 10 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2001-2004, vol. VI *L'età dei Lumi*, 2002, pp. 542-559
- Francesco Lorenzi (1723-1787): *dipinti ed incisioni*, Catalogo della mostra (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di E. M. Guzzo, Mozzecane (VR), 2002
- Francesco Lorenzi (1723-1787): *gli affreschi*, Catalogo della mostra (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, Mozzecane (VR), 2002
- P. Golinelli, *Matilde di Canossa e le sante donne delle genealogie mitiche degli Estensi nella chiesa di Sant'Agostino*, in E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori (a cura di), *La chiesa di Sant'Agostino a Modena. Pantheon Atestinum*, Modena, 2002, pp. 242-249
- M. B. Guerrieri Borsoi, *Gaspere Sibilla "scultore pontificio"*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, 3 voll., Roma, 2001-2003, vol. II, 2002, pp. 151-178
- G. Güntert, *La «prova glorificante»: Paradiso XXXIII*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 9, 2002, pp. 33-48
- E. M. Guzzo, "Nota delle pitture degli autori veronesi per farne l'incisione ed altri aneddoti" di Saverio Dalla Rosa sul patrimonio artistico veronese, in "Studi storici Luigi Simeoni", LII, 2002, pp. 367-418
- Italian Drawings and Prints from the Castelveccchio Museum*, Verona, Catalogo della mostra (Faulconer Gallery, Grinnel College, 30 agosto - 20 ottobre 2002), a cura di G. Marini, Cinisello Balsamo (MI), 2002
- R. Leone, F. Pirani (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città: guida breve*, Roma, 2002
- M. Magrini, *Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei*, in A. Bettagno, M. Magrini (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, Vicenza, 2002, pp. 29-341
- G. Maifreda, *Rappresentanze rurali e proprietà contadina. Il caso veronese tra Sei e Settecento*, Milano, 2002
- C. Piastrella, *Recupero di un Martino Cignaroli*, in "Insula Fulcheria", 35, 2002, pp. 245-247
- P. Rigoli, *Una fonte quasi sconosciuta per la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento*, in P. Rigoli (a cura di), *Coelorum imitatur concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona, 2002, pp. 19-46
- R. Turchi, *Libri per la «Toelette»*, in "Studi italiani", 1-2, 2002, pp. 153-205
- G. F. Viviani (a cura di), *Chiese di Verona*, Verona, 2002
- 2002-2003**
- A. Cont, *Due attribuzioni a Giovanni Battista Rensi: i ritratti dei canonici Giuseppe Lodron (1743) e Pantaleone Borzi (1746)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", a. LXXXI-LXXXII, 2002-2003, sez. II, pp. 95-133
- 2003**
- L. Alberton Vinco da Sesso, G. Petoello (a cura di), *L'Archivio di pietra. Il lapidario del Museo Civico*, Bassano del Grappa, 2003
- L. Braidà, *L'autore assente. Mercato del libro e proprietà letteraria nel Settecento italiano*, in "La fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia", IX, 2003, n. 2, pp. 2-5
- L. Castellazzi, *La dominazione francese (1797-1814)*, in *Verona e il suo territorio*, 6 voll., Verona, 1960-2003, vol. VI/1, 2003, pp. 5-148
- I. Chignola (a cura di), *Villa Vecelli Cavriani: un complesso emblematico del secondo Settecento veronese*, Mozzecane (VR), 2003
- Id., *Villa Vecelli Cavriani: un itinerario tra arte e cultura*, in id. (a cura di), *Villa Vecelli Cavriani. Un complesso emblematico del secondo Settecento veronese*, Mozzecane (VR), 2003, pp. 45-181
- I. Dal Prete, *Hesperii et phosphori nova phaenomena: le osservazioni venusiane di Francesco Bianchini*, Padova, 2003
- L. Di Domenico, *Per le faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense (1494-1850)*, Cremona, 2003
- L. Di Vaio, *Suor Isabella Piccini*, in "Grafica d'arte", a. XIV, 2003, 53, pp. 8-13
- W. Fastenrath Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, in "Zeitenblicke", II, 2003, 3
- M. Favilla, R. Rugolo, *Dorigny e Venezia. Da ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno*, in *Louis Dorigny. 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno - 2 novembre 2003) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003, pp. 37-59
- S. Franzo, *Frisoni Luigi* in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, 2 voll., Milano, 2002-2003, vol. II, 2003, pp. 730-731

BIBLIOGRAFIA

- C. Frugoni, *Per la gloria di Matilde: il contributo delle immagini. Le miniature medievali*, in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003, pp. 41-62
- A. Giacomello, F. Nodari (a cura di), *Le Rime del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento* (Venezia, Antonio Zatta, 1756), Gorizia, 2003
- P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003
- P. Golinelli, *Benedetto Bacchini (1651-1721): l'uomo, lo storico, il maestro*, Firenze, 2003
- P. Golinelli, *Matilde di Canossa. Storia e mito*, in id. (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003, pp. 13-40
- P. Golinelli, *Un'antenata contesa: Matilde nelle genealogie mitiche (Canossa di Verona, Malaspina, Estensi)* in id. (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003, pp. 105-118
- P. Lanaro (a cura di), *La pratica dello scambio: sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia, 2003
- Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000) a cura di G. Santato, Genève, 2003
- Louis Dorigny. 1654-1742. *Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno - 2 novembre 2003) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003
- S. Marinelli, *Dall'Accademia al fumetto. Louis Dorigny da riscrivere*, in Louis Dorigny. 1654-1742. *Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno - 2 novembre 2003) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003, pp. 15-23
- G. Marini, *Appunti per l'attività grafica di Louis Dorigny*, in Louis Dorigny. 1654-1742. *Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno - 2 novembre 2003) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003, pp. 133-169
- Id., *La "bella maniera" di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino puntasecca maniera nera*, Roma, 2003, pp. 100-107
- P. Marini, *Louis Dorigny frescante a Verona e nel Veneto*, in Louis Dorigny. 1654-1742. *Un pittore della corte francese a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, sala Boggian, 28 giugno - 2 novembre 2003) a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia, 2003, pp. 25-35
- G. Mazzuccato, *È il pareggio il principio ispiratore della politica di bilancio della repubblica di Venezia nel XVIII secolo?*, in "Rivista di storia economica", 19, 2003, pp. 7-40
- B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 60, 2003, pp. 89-111
- A. Motta, *I cambiamenti della forma-romanzo fra illuminismo e romanticismo: il caso Piazza*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000) a cura di G. Santato, Genève, 2003, pp. 253-274
- F. Piccoli, *Jacopo Muselli (1697-1768), antiquario e collezionista veronese: rassegna bio-bibliografica*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VIII, a. CCLIII, 2003, vol. 3, B, pp. 131-180
- R. Piccinelli, *Testimonianze figurative di Matilde nel Cinquecento*, in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003, pp. 75-85
- G. Ricuperati, *La cultura italiana nel secondo Settecento europeo*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000) a cura di G. Santato, Genève, 2003, pp. 33-64
- P. Rolli, *Il Paradiso Perduto di John Milton*, a cura di F. Longoni, Roma, 2003
- E. Vaccari, E. Curi, *Quarrying and Geology in early XVIII century Italy: the lithological column of Gregorio Piccoli (1739)*, in *Inhigeo Meeting, Portugal, 2001: Geological Resources and History*, Atti del XVI simposio Inhigeo Symposium (Aveiro, Portugal, Centro de Estudos de Historia e Filosofia da Ciência e da Técnica, Universidad de Aveiro, 24 June-1 July 2001) a cura di M. Serrano, Aveiro, 2003, pp. 417-429
- W. F. Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, in "Zeitenblicke", 2, 2003, 271-286
- S. Zaggia, *"Le città delle cose": architetture fieristiche nella Repubblica veneta del Settecento: Verona, Bergamo, Padova*, in P. Lanaro (a cura di), *La pratica dello scambio: sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia, 2003, pp. 255-271

2003-2004

V. Chini, *Giuseppe Gazola (1661-1715) e la controversia tra*

BIBLIOGRAFIA

“neoterici” e “galenisti” a Verona nel primo Settecento, tesi di laurea, Università di Verona, Facoltà di Lettere, relatore L. Ciancio, a. a. 2003-2004

2003-2006

C. Griffante (a cura di), *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, 2 voll., Milano, 2003-2006

2004

Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda, Catalogo della mostra (Udine, 28 maggio - 20 settembre 2004) a cura di H. Marx, Udine 2004

F. Barbier, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, postfazione di M. Infelise, Bari, 2004 (ed. originale: Paris, 2000)

E. Bianchi, *La boiserie del salone del Tiepolo. Magnificenza e spettacolarità di un arredo settecentesco*, in *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, Milano, 2004, pp. 129-159

S. Burgio, *Appartenenza e negozio. La crisi della teologia barocca*, Soveria Mannelli (CZ), 2004

M. Favilla, R. Rugolo, *Colpo d'occhio su Dorigny*, in “Verona illustrata”, 17, 2004, pp. 41-61

M. L. Ferrazzi, *Michele Enrico Sagrarnoso. Un cavaliere di Malta veronese alla corte di Elisabetta e Caterina*, in A. D'Amelia (a cura di), *Pietroburgo capitale della cultura russa*, 2 voll., Salerno, 2004, I, pp. 109-134

E. Guagnini, *La «sapienza posta in immagine armonica». Appunti sulla poesia didattica e scientifica nel Settecento italiano*, in *Lorenzo Mascheroni. Scienza e letteratura nell'età dei Lumi*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Bergamo, 24-25 novembre 2000), a cura di M. Dillon

Wanke, D. Tongiorgi, Bergamo, 2004, pp. 177-190

M. Guardo, *L'Ape e le api: il paratesto linceo e l'omaggio ai Barberini*, in “Paratesto”, 1, 2004, pp. 121-136

E. M. Guzzo, *Per la storia del collezionismo a Verona: nuovi documenti sulle quadriere India, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini*, in “Studi storici Luigi Simeoni”, LIV, 2004, pp. 393-425

P. Lanaro, *La crisi della proprietà nobiliare veneziana e veneta nel XVIII secolo in Il mercato della terra. Secc. XIII-XVIII*, Atti della XXXV settimana di studi (Prato, Istituto internazionale di Storia economica, 5-9 maggio 2003) a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, 2004, pp. 431-444

G. P. Marchi, *Una lettera di Goethe a Gian Giacomo Dionisi sui fossili di Bolca*, in “Belfagor”, LIX, 3, 2004, pp. 274-300

A. Mariuz, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia*, Venezia, 2004

H. Marx, “Non si potrebbe sognar più lietamente il paradiso”. *Dresda nel XVIII secolo*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, Catalogo della mostra (Udine, 28 maggio - 20 settembre 2004) a cura di H. Marx, Udine 2004, pp. 19-67

G. Mazzi, S. Zaggia (a cura di), «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, Venezia, 2004

Id., «Una cosa ben'aggiustata e che s'accosti alla perfezione», in G. Mazzi, S. Zaggia (a cura di), «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, Venezia, 2004, pp. 7-65

C. Nicosia, *Dalla mitografia all'iconologia. L'origine rinascimentale della scienza delle immagini*, in “Rara Volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato”, 1-2, 2004, pp. 87-105

M. Paoli, *L'appannato specchio: l'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, 2004

G. Pavanello, *Un messale illustrato da Giambattista Tiepolo*, in “Arte in Friuli, Arte a Trieste”, 23, 2004, pp. 51-56

T. Plebani (a cura di), *Venezia 1469. La legge e la stampa*, Venezia, 2004

Rame, inchiostro e bulino. Iconografie sacre e profane nelle incisioni dei Sadeler dei Musei Civici di Vicenza, Catalogo della mostra (Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, 30 aprile-31 dicembre 2004) a cura di M. E. Avagnina, N. Cecchinato, G. C. F. Villa, Costabissara (VI), 2004

M. Simonetto, *Agricoltura, agronomia, cultura: discussioni settecentesche* in “Studi storici Luigi Simeoni”, LIV, 2004, pp. 195-226

E. Strumia, *Tra lumi e rivoluzione: i giornali per le donne nell'Italia del Settecento*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, 2004, pp. 181-210

M. Taccolini (a cura di), *Il Duomo nuovo di Brescia: 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, Brescia, 2004

C. Whistler, *Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo*, in “Master Drawings”, XLII, 2004, n. 4, pp. 370-396

2004-2005

D. Bizzotto, *Suor Isabella Piccini. 1644-1734*, tesi di laurea, Università degli Studi di

BIBLIOGRAFIA

Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrici V. Fortunati, Anna Maria Fioravanti Baraldi a.a. 2004-2005

2005

B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005

A. Alimento, *Le Accademie ecclesiastiche a Roma, Napoli e Firenze*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Roma, 2005, pp. 243-255

F. Arato, *Vite veronesi: gli Elogi di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Atti del Convegno (Verona, 22-24 settembre 2003) a cura di G. P. Marchi e C. Viola, Verona, 2005, pp. 23-39

A. Aspes, S. Cordier, *Séguier et les fossils du Monte Bolca*, in G. Audisio, F. Pugnière (a cura di), *J. F. Séguier. Un savant nîmois au siècle des lumières*, Aix-en-Provence, 2005, pp. 99-111

L. Barroero, *Benefial*, Milano, 2005

F. Bertoli (a cura di), *Una storia di Verona tra Sette e Ottocento: la cronaca di Girolamo de' Medici, nobile veronese*, Verona, 2005

C. Bismara, *Il casato Carli di Verona. Fra terra e cultura dal XVI al XIX secolo*, in "Studi storici Luigi Simeoni", LV, 2005, pp. 365-378

C. Capuzzo, *Francesco Lorenzi e la famiglia Pompei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, Atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I.

Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, *Sommacampagna* (VR), 2005, pp. 85-89

E. Curi, *Anton Maria Lorgna (con cenni biografici sui quattordici veronesi chiamati a far parte della Accademia dei XL)*, in "Studi storici Luigi Simeoni", LV, 2005, pp. 437-455

M. P. Donato, *Le due Accademie dei concili a Roma*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Roma, 2005, pp. 243-255

J. M. Faidit, *Séguier et l'astronomie* in G. Audisio, F. Pugnière (a cura di), *J. F. Séguier. Un savant nîmois au siècle des lumières*, Aix-en-Provence, 2005, pp. 135-146

M. Favilla, R. Rugolo, *Un pittore "reale". Riflessioni su Louis Dorigny*, in "Studi veneziani", n.s., L, 2005, pp. 137-171

M. Favilla, R. Rugolo, *La Bibbia dei pittori. Domenico Rossetti e Louis Dorigny*, in "Verona illustrata", 18, 2005, pp. 69-81

F. Formiga, *Alla ricerca della benignità del lettore nelle edizioni Merlo del XVII secolo*, in "Paratesto", 2, 2005, pp. 119-137

Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato, Atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, Sommacampagna (VR), 2005

P. Gnan (a cura di), "Un affare di dinaro, di diligenza, di scienza". *L'edizione padovana dell'Encyclopédie méthodique (1784-1817)*, Padova, 2005

E. M. Guzzo, *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787):*

un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato, Atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, Sommacampagna (VR), 2005, pp. 1-37

N. Henderson, *Eugenio di Savoia*, Milano, 2005

M. C. Jacob, *Bernard Picart and the Turn toward Modernity*, in "De Achttiende Eeuw", 37, 2005, pp. 3-16

A. Maffei, *Dalle Pasque veronesi alla pace di Campoformido. La fine della dominazione veneziana in Verona (marzo 1797 - gennaio 1798)* a cura di N. Cavedini, Rimini, 2005

A. Malavolta, *Novità su Francesco Lorenzi*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, Atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, Sommacampagna (VR), 2005, pp. 73-83

G. P. Marchi, *Per una lettura della «Coltivazione del Riso»* in G. B. Spolverini, *La Coltivazione del Riso*, a cura di G. P. Marchi, Verona, 2005, pp. VII-XXXI

A. Petacco, *La croce e la mezzaluna: Lepanto 7 ottobre 1571. Quando la cristianità respinse l'Islam*, Milano, 2005

A. Pettoello, *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia, 2005

D. Raines, *Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005, pp. 219-235

BIBLIOGRAFIA

- T. Schiering, C. Kübrich, *Die Wappen der Deutschen Bundesländer*, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät GGeo, Lehrstuhl für Historische Hilfswissenschaften, 2005
- G. B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, a cura di G. P. Marchi, Verona, 2005
- A. Tomezzoli, *Precisazioni sul catalogo di Francesco Lorenzi in Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, Atti della giornata di studi (Mozzecane, Villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E. M. Guzzo, A. Tomezzoli, Sommacampagna (VR), 2005, pp. 39-65
- 2006**
- R. Barcone, *Matthias Johann von der Schulenburg: un principe guerriero in Matthias e Werner von der Schulenburg. La dimensione europea di due aristocratici tedeschi*, Atti del Convegno "La spada e la penna, Matthias e Werner von der Schulenburg: la dimensione europea di due aristocratici tedeschi" (Verona, 17 ottobre 2003) a cura di F. Vecchiato, A. Gargano, Udine, 2006, pp. 55-77
- P. Bianchini (a cura di), *Morte e resurrezione di un ordine religioso: le strategie culturali ed educative della Compagnia di Gesù durante la soppressione. 1759-1814*, Milano, 2006
- L. Braidà, *La doppia storicità del paratesto*, in "Rivista Storica Italiana", CXVIII, 2006, f. 1, pp. 241-250
- A. Cesareo, «*Memoriae et virtuti artificis incomparabilis*». Su un ritratto di Domenico Cunego di Alexander Trippel, in "Verona Illustrata", n. 19, 2006, pp. 127-130
- P. Del Negro, *La massoneria nella Repubblica di Venezia*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. XXI *La massoneria* a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, 2006, pp. 399-417
- M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia 1688. La Bibbia dei pittori. Sébastien Leclerc Domenico Rossetti e Louis Dorigny*, Sommacampagna (VR), 2006
- D. Frigo, *Trieste, Venezia e l'equilibrio italiano nel Settecento: uomini, territori, traffici*, Trieste, 2006
- N. Guasti, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III: Campomanes e l'espulsione dei gesuiti dalla monarchia spagnola. 1759-1768*, Firenze, 2006
- L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 7 aprile - 11 giugno 2006), a cura di G. Fusconi, Roma, 2006
- F. L. Marcolungo, *Matthias Johann von der Schulenburg e l'edizione veronese della Cosmologia generalis (1736) di Christian Wolff*, in *Matthias e Werner von der Schulenburg. La dimensione europea di due aristocratici tedeschi*, Atti del Convegno "La spada e la penna, Matthias e Werner von der Schulenburg: la dimensione europea di due aristocratici tedeschi" (Verona, 17 ottobre 2003) a cura di F. Vecchiato, A. Gargano, Udine, 2006, pp. 157-170
- Matthias e Werner von der Schulenburg. La dimensione europea di due aristocratici tedeschi*, Atti del Convegno "La spada e la penna, Matthias e Werner von der Schulenburg: la dimensione europea di due aristocratici tedeschi" (Verona, 17 ottobre 2003) a cura di F. Vecchiato, A. Gargano, Udine, 2006
- T. Mowl, *William Kent. Architect, designer, opportunist*, London, 2006
- J. Rutgers, *The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in "Print Quarterly", vol. 23, n. 3, settembre 2006, pp. 254-263
- P. Sisto, *La parola e il segno. Letteratura delle immagini e immagini della letteratura in tipografia*, Fasano, 2006
- R. Toledano, *Antonio Joli. Modena 1700 - 1777 Napoli*, Torino, 2006
- A. Tomezzoli, *Il taccuino di disegni di Francesco Lorenzi nella collezione Osio, in L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 7 aprile - 11 giugno 2006), a cura di G. Fusconi, Roma, 2006, pp. 92-
- E. Vaccari, *The "classification" of mountains in eighteenth century Italy*, in G. B. Vai, W. Glen E. Caldwell (a cura di), *The Origins of Geology in Italy*, Boulder (U.S.A.), 2006, pp. 157-177
- G. Vico, *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di P. Cristofolini, Pisa, 2006
- 2007**
- Adriano Cristofali (1718-1788), Atti del Convegno, (Mozzecane, Villa Vecelli Cavriani, 18-19 marzo 2005) a cura di L. Camerlengo, I. Chignola, D. Zumiani, Mozzecane (VR), 2007
- X. Barral i Altet, *Female voices in the Venetian Baroque, in Passion and commerce. Art in Venice in the XVIII and XVIII centuries*, Catalogo della mostra (Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, Barcelona, 22 ottobre 2007-27 gennaio 2008) a cura di X. Barral i Altet, Barcellona, 2007, pp. 85-95
- S. Berti, *Ancora su Bernard Picart. Alcune sue importanti opere ritrovate*, in "Rivista

BIBLIOGRAFIA

- storica italiana”, CXIX, 2007, f. 2, pp. 818-834
- P. Bertucci, *Viaggio nel paese delle meraviglie: scienza e curiosità nell'Italia del Settecento*, Torino, 2007
- M. Bolla, *Adriano Cristofali e lo studio delle antichità veronesi*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, Atti del Convegno (Mozzecane, villa Vecelli Cavriani 18-19 marzo 2005), a cura di L. Camerlengo, I. Chignola, D. Zumiani, Mozzecane (VR), 2007, pp. 51-63
- A. Brettoni, *In dialogo con l'autore: una traduzione delle "Riflessioni sopra il buon gusto" di Ludovico Antonio Muratori*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M. G. Profeti, Firenze, 2007, pp. 145-154
- P. Conte, *Pietro Marchioretto (1761-1828): un paesaggista tra Veneto e Tirolo*, Lamon (BL), 2007
- R. Dal Negro, *Novare: storia e notizie di un'antica comunità Valpolicellese*, Arbizzano di Negrar (VR), 2007
- I. Dal Prete, *Giovan Battista Gazola (1757-1834)*, in G. P. Romagnani, M. Zangarini (a cura di), *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, 2 voll., Verona, 2007, vol. II, pp. 61-77
- F. Favaro, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, 2007
- S. Ferrari, *La pala di Ossana (1766-67) di Antonio Elenetti: note dopo il restauro*, in “Studi Trentini di Scienze storiche”, a. LXXXVI, 2007, sez. II, pp. 161-174
- F. Flores d'Arcais, *Simone Brentana*, in C. Ceschi (a cura di), *Arte nelle Venezia: scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (PD), 2007, pp. 161-164
- F. Formiga, *Ascesa e declino dei Merlo, stampatori a "servizio" della città di Verona*, Firenze, 2007
- Il libro a Roma nel Settecento: dalle Raccolte Casanatesi*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Casanatense 28 febbraio - 7 aprile 2007) a cura di A. A. Cavarra, M. Santoro, Cagliari 2007
- Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca universitaria, 22 settembre - 1 dicembre 2007) a cura di B. Antonino, G. Olmi, M. G. Tavoni, Bologna, 2007
- D. Irwin, *Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter and Dealer*, in “The Art Bulletin”, 44, 1962, n. 2, pp. 87-102
- I santi dei Remondini*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 16 settembre 2007 - 20 gennaio 2008) a cura di G. Ericani, Bassano, 2007
- S. L'Occaso, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento*, in “Verona Illustrata”, 20, 2007, pp. 87-101
- S. Marinelli, *Balestra, bolognese mancato*, in G. P. Cammarota, S. Marinelli, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), Bologna, 2007, pp. 16-32
- A. Middeldorf Kosegarten, *Giambattista Tiepolos Entwürfe für Illustratione der 'Rerum italicarum scriptores'*, ediert von Ludovico Antonio Muratori, in “Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 58, 2007, pp. 93-193
- G. Olmi, *Conoscere e divulgare per immagini: l'illustrazione scientifica in Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca universitaria, 22 settembre - 1 dicembre 2007) a cura di B. Antonino, G. Olmi, M. G. Tavoni, Bologna, 2007, pp. 49-53
- Passion and commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, Catalogo della mostra (Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, Barcelona, 22 ottobre 2007-27 gennaio 2008) a cura di X. Barral i Altet, Barcelona, 2007
- N. Pavanello, *Prime prove incisive di Isabella e Pietro Piccini per l'antiporta del libretto d'opera*, in E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, 2007, pp. 346-352
- A. Petacco, *L'ultima crociata: quando gli Ottomani arrivarono alle porte dell'Europa*, Milano, 2007
- A. Pettoello, *Effimeri cerimoniali settecenteschi: quando la carta si incide a festa e a memoria in Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca universitaria, 22 settembre - 1 dicembre 2007) a cura di B. Antonino, G. Olmi, M. G. Tavoni, Bologna, 2007, pp. 153-179
- M. Pitteri, *Per una confinazione «equa e giusta»: Andrea Tron e la politica dei confini della Repubblica di Venezia nel '700*, Milano, 2007
- E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella (PD), 2007
- R. Stauber, *I confini tra Italia e Germania nella prima età moderna*, in A. Pastore (a cura di), *Confini e frontiere nell'Età Moderna. Un confronto fra discipline*, Milano, 2007, pp. 157-204
- A. Tomezzoli, *Tasselli per la grafica veronese del Settecento*, in “Arte Veneta”, 64, 2007, pp. 215-232

BIBLIOGRAFIA

A. Tonelli, *Per la pittura di paesaggio a Verona nel Settecento: Domenico Pecchio e Andrea Voltolin*, in E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, 2007, pp. 380-384

D. Tosato, *Per Giambettino Cignaroli disegnatore*, in E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella (PD), 2007, pp. 390-394

P. Wachenheim, *Bernard Picart graveur des jansénistes. Propositions pour un corpus séditieux*, in P. Kaenel, R. Reichardt (a cura di), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im XVIII und XIX Jahrhundert*, Hildesheim, 2007, pp. 333-356

A. Zamperini, *Il proclama dell'identità: storia e devozione nelle illustrazioni della Compendiosa Instruzione del collegio delle Quarant'Ore di Verona*, in "Paratesto", 4, 2007, pp. 103-114

2007-2008

N. Gironi, *I poemi didascalici e la cura tipografica nella Verona del Settecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore G. Volpato, a. a. 2007-2008

2008

E. Azzini, «Quando la carta si incide a festa e memoria»: pubblicazioni encomiastiche del Settecento bolognese, in "Paratesto", 5, 2008, pp. 51-63

R. Bassi, *Natura, uguaglianza, libertà. Rousseau nel Settecento veneto*, Pisa, 2008

M. Bonelli, M. G. Vaccari, *Dall'idea alla pittura: la meccanica dell'invenzione negli affreschi di Giambattista Tiepolo*, in "Arte veneta", 65, 2008, pp. 77-105

M. Beretta, *Gli scienziati e l'edizione del De Rerum Natura* in M. Beretta, F. Citti (a cura di), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Firenze, 2008, pp. 117-224

P. Bravetti, O. Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, Firenze, 2008

A. Campana, *Felice Feliciano e la prima edizione del Valturio*, in R. Avesani, M. Feo, E. Pruccoli (a cura di), *Augusto Campana, Scritti*, 3 voll., 2008-2014, vol. I *Ricerche medievali e umanistiche*, 2008, pp. 109-122

L. Carnelos, *I libri da risma: catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano, 2008

L. Carpanè, *Un cavaliere dai «sentimenti spiritosi»: Guarini e la scena pastorale veronese tra la seconda metà del Cinquecento e il principio del Seicento*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno di Studi (Padova, 5-6 dicembre 2003) a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, 2008, pp. 227-253

D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento. Crisi, trasformazioni, lumi*, Bari, 2008

F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini "Kavalier da Fossombrone"*, Fermignano (PU), 2008

I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto. Il caso veronese. 1680-1796*, Milano, 2008

B. M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno di Studi (Padova, 5-6 dicembre 2003) a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, 2008, pp. 409-440

S. De Crescenzo, A. Diotallevi, *Le «Effigies Nomina et Cognomina S.R.E. Cardinalium»*

nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2008

P. Del Negro, *Venezia e il Veneto tra Sette e Ottocento: l'ambiente culturale*, in *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, Atti del convegno (Bassano del Grappa, 21-22 maggio 2004) a cura di G. Berti, G. Ericani, M. Infelise, Milano, 2008, pp. 13-35

F. Formiga, *Illustrare il libro nel Settecento: primi riscontri milanesi*, in "Paratesto", 5, 2008, pp. 99-113

A. Ganda, *Il problema delle dediche ai sovrani nella seconda metà del Settecento a Milano. Testimonianze archivistiche*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007) a cura di M. Santoro, V. Sestini, Pisa-Roma, 2008, pp. 233-256

M. Garbellotti, *I luoghi dell'assistenza: l'ospedale, l'orfanotrofio e il lazaretto*, in G. P. Romagnani (a cura di), *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, Verona, 2008, pp. 85-106

Giornate di studi su Pietro Scalvini: pittore del Settecento bresciano, Atti del Convegno (Brescia, Biblioteca Comunale "Renzo Frusca" di Castenedolo, 26 e 29 marzo 2008) a cura di R. Bartoletti, Montichiari (BS), 2008

Gorizia e il Friuli tra Venezia e Vienna. Libri illustrati del Settecento, Catalogo della mostra (Gorizia, Castello, 22 marzo - 31 agosto 2008) a cura di M. De Grassi, Mariano del Friuli (GO), 2008

N. Kudiš Burić, *Per Pietro Antonio Novelli e Francesco Zugno*, in "Arte Documento", 24, 2008, pp. 180-187

L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa benedettina [1007-

BIBLIOGRAFIA

- 2007], Catalogo della mostra (San Benedetto Po, Refettorio Grande e Basilica di Giulio Romano, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009), a cura di P. Golinelli, Bologna, 2008
- M. Luciolli, *Ville della Valpolicella*, Verona, 2008
- V. Mancini, *Il "Cavalier parigino Carlo Patino": un Savant nella Padova del tardo Seicento*, in M. Callegari, G. Gorini, V. Mancini (a cura di), *Charles Patin. La collezione numismatica, la raccolta artistica, la biblioteca*, Padova, 2008, pp. 29-71
- A. Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona, 2008
- M. Nastasi, "Ben cognita ai dilettanti". *L'arte incisoria per Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in "Studi di Memofonte", 1, 2008, pp. 1-17
- A. Pettoello, *Dalla raccolta di incisioni di Francesco Maria Francia (1657-1735): modus operandi e fortuna di un calcografo bolognese per il libro*, in "Paratesto", 5, 2008, pp. 217-236
- V. Prosperi, *Per un bilancio della fortuna critica di Lucrezio in Italia tra Umanesimo e Controriforma*, in "Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale", 31, 2008, pp. 191-210
- Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003) a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, 2008
- M. Santoro, *Storia del libro italiano*, Milano, 2008
- G. Sava, *Su alcuni 'pittori foresti' nel trentino di Sei e Settecento*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VIII, a. CCLVIII, 2008, vol. 8, A, f. 2, pp. 117-138
- L. Scardino, *Appunti su Antonio Gavirati pittore cesenate del Settecento ferrarese*, in "Romagna arte e storia", 82, 2008, pp. 81-91
- M. G. Tavoni, *Il proibito nelle edizioni italiane dell'Encyclopédie*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007) a cura di M. Santoro, V. Sestini, Pisa-Roma, 2008, pp. 11-26
- Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007) a cura di M. Santoro, V. Sestini, Pisa-Roma, 2008
- L. Trevisan, *Segno, parola, immagine. L'eternità di Girolamo Albanese nelle "Lacrime di Parnaso" (1663) attraverso il contributo incisivo di Giacomo Ruffoni*, in "Paratesto", 5, 2008, pp. 199-216
- K. Van Dooren, *The Drawings of Marco Benefial*, in "Master Drawings", XLVI, 2008, n. 1, pp. 61-90
- G. Villari, *La Serenissima al "soccorso" del Mantovano: apprestamenti difensivi lungo il confine bresciano (1628-1630)*, in *Castelli, guerre, assedi. Fortificazioni mantovane, bresciane e cremonesi alla prova del fuoco (secc. XIII-XVIII)*, Atti del Convegno di Studi (Asola, 22 settembre 2007) a cura di M. Vignoli, Mantova, 2008, pp. 83-100
- G. Volpato, *Tra conservatorismo illuminato e nuove idealità: testi, immagini ed altri elementi paratestuali nei libri veronesi del Settecento* in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007) a cura di M. Santoro, V. Sestini, Pisa-Roma, 2008, pp. 97-138
- 2008-2009**
- P. Brugnoli, *Vicende genealogiche e patrimoniali del pittore fumanese Agostino Ugolini*, in "Annuario storico della Valpolicella", 25, 2008-2009, pp. 129-136
- L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Dottorato di ricerca in Storia sociale europea, tutor L. Braida, P. Ulvioni, a.a. 2008-2009
- C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, Dottorato di ricerca in Scienze umanistiche, indirizzo storico e storico-artistico, tutor M. de Grassi, a.a. 2008-2009
- M. Pitteri, *Dalla Lessinia al Tartaro. Economia, società ed ambiente lungo il confine veronese della Repubblica di Venezia nel '700*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, Dottorato di ricerca in Storia economica, tutor E. Demo, M. L. Ferrari, a.a. 2008-2009
- 2009**
- M. Barducci, *Invito a nozze. I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, 2009
- S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009
- M. Belvedere, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, Supplemento di "Insula Fulcheria" 39, 2009, Crema, 2009
- C. Bismara, *Il conte Alessandro Carli di Verona (1740-1814): gli anni giovanili, il viaggio in Europa e l'interesse per le scienze naturali*, in "Studi storici Luigi Simeoni", LIX, 2009, pp. 169-181

BIBLIOGRAFIA

- E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, 2009
- G. Borelli, *Bartolomeo Giuliani, un patrizio stampatore: scelte e costi editoriali a fine Settecento*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 197-200
- S. Bostock, *Novità biografiche sugli anni giovanili di Giambattista Tiepolo*, in "Arte veneta", 66, 2009, pp. 220-228
- P. Brugnoli, *Vicende genealogiche e patrimoniali del pittore fumanese Agostino Ugoni*, in "Annuario storico della Valpolicella", XXV, 2009, pp. 129-136
- M. Callegari, *Strategie di produzione libraria a Padova nel Settecento*, in "Navigare nei mari dell'umano sapere". Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 33-43
- R. Caloi, *Palazzo Carli a Verona*, Verona, 2009
- C. Cappelletti, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli*, Verona, 2009
- G. Castiglioni, A. Corubolo, *Dalla Private-press settecentesca di Vincenzo Benini a Cologna Veneta a una divagazione su Alfieri tipografo*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 177-204
- G. Castiglioni, A. Corubolo, *Una lettera di Gian Giacomo Dionisi a Bartolomeo Perazzini sul sermone di san Zeno*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 205-218
- F. Cocchiara, *Alle origini dell'antiporta veneziana*, in "Paratesto", 6, 2009, pp. 69-92
- P. Delorenzi, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna (VR), 2009
- L. De Venuto, *Le biblioteche minori della Val Lagarina in età di antico regime con relativa classificazione*, in "Navigare nei mari dell'umano sapere". Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 275-289
- S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle. Suivie de la traduction et l'édition critique de Dell'Arte Rappresentativa de Luigi Riccoboni*, Paris, 2009
- M. Favilla, R. Rugolo, *Per Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 66, 2009, pp. 85-101
- M. Favilla, R. Rugolo, «Con pena, e con pennello»: Simone Brentana e Sebastiano Ricci, in "Verona illustrata", 22, 2009, pp. 41-51
- M. Favilla, R. Rugolo, *Divagazioni tardo-barocche da Dorigny a Tiepolo*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CLXVII, 2009, pp. 401-466
- C. Filagrana, *La corrispondenza fra Amedeo Svajer e Giuseppe Valeriano Vannetti* in "Navigare nei mari dell'umano sapere". Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo, Atti del convegno (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 183-207
- F. Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento: documenti e annali*, Firenze, 2009
- S. Groff, *La stampa ai confini. Editoria nel Trentino del Settecento*, in "Navigare nei mari dell'umano sapere". Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo, Atti del convegno (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 3-22
- Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Atti del Convegno (Verona, Accademia Filarmonica, 21-22 novembre 2005), a cura di G. P. Marchi, C. Viola, Sommacampagna (VR), 2009
- Le Muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zuckermann, 11 settembre - 18 ottobre 2009) a cura di P. Gnan e V. Mancini, Padova, 2009
- G. P. Marchi, *I medaglioni con iscrizioni greche della sala Barbieri*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 175-177
- Id., *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 181-196
- M. Molteni, *Bartolomeo Giuliani «invent»: pitture e stucchi del Settecento nel palazzo di San Paolo*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza*

BIBLIOGRAFIA

patrizia a sede universitaria, Verona, 2009, pp. 141-173

M. Molteni, *Divagazioni sanmicheliane: Bartolomeo Giuliani e il restauro della cappella Pellegrini*, in A. Brugnoli, G.M. Varanini (a cura di), *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona, 2009, pp. 527-548

“*Navigare nei mari dell’umano sapere*”. *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell’Italia del XVIII secolo*, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009

L. Olivato, G.M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009

L. Olivato, *Palazzo Giuliani nel Settecento. La ricostruzione*, in L. Olivato, G.M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 105-140

A. Pacia, *Sulle tracce di Giuseppe Le Grù a Bergamo: il ciclo di Vigano San Martino e un ritratto inedito*, in “Verona illustrata”, 22, 2009, pp. 61-71

M. Paoli, *La dedica: storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, Lucca, 2009

F. Pedrocco, A. Craievich (a cura di), *L’impegno e la conoscenza. Studi di storia dell’arte in onore di Egidio Martini*, Verona, 2009

A. Perissa Torrini, *Il Ritratto del cardinale Melchiorre de Polignac delle Gallerie dell’Accademia di Venezia. Problematiche di restauro*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 - 28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Venezia, 2009, pp. 379-387

L. Porto, *Una piazzaforte in età moderna. Verona come sistema-*

fortezza (secc. XV-XVIII), Milano, 2009

G. P. Romagnani, *Amedeo Svajer, Girolamo Tartarotti e la circolazione dei libri fra Venezia, Rovereto e la Germania* in “*Navigare nei mari dell’umano sapere*”. *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell’Italia del XVIII secolo*, Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), a cura di G. Petrella, Trento, 2009, pp. 169-182

M. Rosa, *La contrastata ragione. Riforme e religione nell’Italia del Settecento*, Roma, 2009

M. Testi, *Tra speranza e paura: i conti con il 1789. Gli scrittori italiani e la rivoluzione francese*, Ravenna, 2009

A. Tomezzoli, *Nel segno di Amore: soffitti veronesi del Settecento e qualche nota su Pietro Antonio Perotti*, in “Arte Veneta”, 66, 2009, pp. 194-206

Id., *Per Francesco Lorenzi ritrattista*, in *L’impegno e la conoscenza. Studi di storia dell’arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocco, A. Craievich, Verona, 2009, pp. 345-351

G. M. Varanini, *Cenni sulla famiglia Giuliani dal Trecento al Settecento*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 49-58

G. Volpato, B. Maschietto, *La biblioteca di casa Giuliani*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Verona, 2009, pp. 201-207

A. Zamperini, *I Giuliani da San Vitale a San Paolo*, in L. Olivato, G. M. Varanini (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede*

universitaria, Verona, 2009, pp. 59-70

2009-2010

M. Gobbi, *I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Dottorato di ricerca in Storia dell’Arte, tutor S. Prosperi Valenti Rodinò, a.a. 2009-2010

2010

V. Arturo, «*Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta*»: genesi e articolazioni dell’*ad-miratio* dantesca (Pd. 33, 94-99), in “Critica del testo”, XIII/1, 2010, pp. 59-107

M. Barbanera, *Dal testo all’immagine: autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento*, in *Roma e l’antico. Realtà e visione nel ‘700*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 29 novembre 2010 - 6 marzo 2011) a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano, 2010, pp. 33-3

G. Beltramini, *Palladio ha perso la faccia*, in N. Stringa, E. Prete (a cura di), *Il vasaio innamorato: scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, Treviso, 2010, pp. 14-15

M. Bolla, *Il ruolo del museo lapidario nella cultura veronese*, in *Le Società letterarie. Italia e Germania a confronto*, Atti del seminario internazionale (Verona, 22-23 maggio 2009) a cura di M. Gregorio, Verona, 2010, pp. 101-106

I. Chignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, in “Arte Veneta”, 67, 2010, pp. 208-218

F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara (PD), 2010

BIBLIOGRAFIA

- E. Curi, L. Ciancio, G. P. Romagnani (a cura di), *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, Verona, 2010
- M. Favilla, R. Rugolo, *Matteo Brida e le lettere romane a Raffaello Mosconi custodite da Antonio Balestra*, in "Verona Illustrata", 23, 2010, pp. 91-106
- F. Formiga, *Appunti sulle illustrazioni delle edizioni del XVII secolo dei Merlo stampatori camerali di Verona*, in E. Cuozzo (a cura di), *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni-Centelles*, s.l. [Roma], 2010, pp. 315-336
- C. Gattoli, *Da Verona a Londra. Il trafugamento del monumento funebre di Spinetta Malaspina*, in "Verona illustrata", 23, 2010, pp. 137-147
- Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio: disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto, Catalogo della mostra (Castello di Udine, 21 maggio - 31 ottobre 2010) a cura di C. Donazzolo Cristante, V. Gransinigh, Milano, 2010
- M. Girardi, A. Perini, M. Perini, *Antiche stampe di Verona dal Quattrocento al Novecento*, Sommacampagna (VR), 2010
- N. Gironi, *La fortuna di un genere: vicende testuali ed elementi paratestuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, in "Paratesto", 7, 2010, pp. 141-164
- L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt (a cura di), *Bernard Picart and the first global vision of religion*, Los Angeles, 2010
- S. Locatelli, *La riforma del teatro nel primo Settecento attraverso il Giornale*, in «Il Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010), Atti del Convegno (Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010) a cura di E. Del Tedesco, Pisa, Roma, 2010, pp. 309-324
- S. L'Occaso, *Ancora per Giuseppe Le Grù*, in "Accademia Roveretana degli Agiati", s. VIII, a. CCLX, 2010, v. 10, A, f. 1, pp. 209-223
- S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*, in "Verona illustrata", 23, 2010, pp. 107-116
- F. Marri, M. Lieber (a cura di), *La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono: carteggi inediti*, Frankfurt am Main, 2010
- E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini. 1663-1738*, Modena, 2010
- P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, 2010
- M. Pigozzi (a cura di), *I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, 2010
- P. Preto, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, 2010
- E. Rossoni, *Le metamorfosi della Fortuna. Un percorso iconografico tra Medioevo ed età Moderna*, in *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, Catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011) a cura di M. Rossi, Carpi, 2010, pp. 12-22
- D. H. Thomas, *An annotated checklist of editions of the works of Battista Guarini*, Oxford, 2010
- A. L. Thomas, *A house divided: Wittelsbach confessional court cultures in the Holy Roman empire, c. 1550-1650*, Leiden, 2010
- L. Trevisan, "Non può morir, chi visse per sempre vivere". *Appunti intorno alle "Lacrime di Parnaso in Morte del Signor Girolamo Albanese Insigne Statuario" di Carlo Molini (1663)*, in C. Battisti (a cura di), *L'immagine e la parola. Percorsi tra letteratura e storia dell'arte*, Verona, 2010, pp. 183-230
- 2010-2011**
- I. Chignola, *Allusioni massoniche in artisti e incisori all'ombra di Scipione Maffei*, tesi di laurea, Università di Verona, Corso in Beni Culturali, relatore L. Olivato, a. a. 2010-2011
- M. T. Medici, *Giuseppe Dall'Acqua (1760-1829) disegnatore e incisore di storia naturale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore L. Ciancio, a.a. 2010-2011
- 2011**
- Biblioteca civica Queriniana. 260 anni di utilità pubblica, Catalogo della mostra (Brescia, Biblioteca Queriniana, 14 - 28 gennaio 2011) a cura di R. Bartoletti, Brescia, 2011
- S. Bracci, *Identificato il soggetto della tela del Lapis della pinacoteca San Domenico di Fano*, in "Nuovi studi fanesi", 24/25, 2010-2011, pp. 105-112
- A. Buonopane, "Tutto son pronto a sacrificare per iscrizioni". *La formazione del Museo maffeiano tra amore per l'epigrafia e ossessione collezionistica nell'epistolario di Scipione Maffei*, in C. Viola (a cura di), *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, Roma, 2011, pp. 283-296
- L. Cabulotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, Treviso, 2011
- I. Caliaro, R. Rabboni, «A' tuoi verdi anni...». *Sui viaggi e le memorie di Pindemonte*, in H. Meter, F. Brugnolo (a cura di), *Vie Lombarde e Venete: Circolazione e trasformazione dei*

BIBLIOGRAFIA

- saperi letterari nel Settecento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina, Berlin, 2011, pp. 169-190
- F. Cardini, *Il Turco a Vienna. Storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, 2011
- R. R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A Critical Catalogue*, Milano-Roma, 2011
- A. Corubolo, *Abraham Tummertmans, Sempronio Lancione e Francesco Ligozzi*, in "Verona illustrata", 24, 2011, pp. 135-147
- Id., *Artisti e libri a Verona nel Settecento. Una breve introduzione*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Milano, 2011, pp. 83-91
- S. Dalla Rosa, *Scuola veronese di pittura: ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati disegnatte, ed incise da Gaetano Zancon e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de' rispettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa professor di pittura, accademico clementino, direttore della pubblica Accademia di pittura, e scoltura in Verona. Volume primo, 1806*, a cura di G. Marini, G. Peretti, I. Turri, Verona, 2011
- Id., *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti, col preciso prezzo, che ne ho fatto, e memoria delle persone, o luoghi, per dove li ho eseguiti*, a cura di B. Chiappa, Verona, 2011
- Dante poeta e italiano «legato con amore in un volume». *Mostra di manoscritti e stampe antiche della raccolta di Livio Ambrogio*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 21 giugno-31 luglio 2011) a cura di L. Ambrogio, C. Oncina, E. Malato, Salerno, 2011
- M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio (Vi), 2011
- J. Gaudant, *La publication de l'Ittiolitologia veronese (1796-1809): le triomphe de l'obstination au service d'une entreprise scientifique hors norme*, in "Miscellanea Paleontologica", 10, 2011, pp. 67-133
- Il giovane Tiepolo: la scoperta della luce*, Catalogo della mostra (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 4 giugno - 4 dicembre 2011) a cura di G. Pavanello, V. Gransinigh, Udine, 2011
- Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (MI), 2011
- F. Longoni, «Ecco il tiranno». *Quale testo della Merope maffeiana lesse l'Alfieri*, in "Studi Settecenteschi", 21, 2011, pp. 111-140
- F. Magani, *Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra passato e futuro*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (MI), 2011, pp. 93-107
- S. Marinelli, *Verona, 1700-1739*, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2011, pp. 191-216
- Id., *Il decoro dell'Accademia*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (MI), 2011, pp. 55-63
- Id., *La pittura dei professori*, in L. Cabulotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, Treviso, 2011, pp. 11-40
- H. Meter, F. Brugnolo (a cura di), *Vie Lombarde e Venete: Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Settecento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlin, 2011
- G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2011
- G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (MI), 2011, pp. 19-29.
- A. Tomezzoli, *Verona, 1740-1799*, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2011, pp. 217-254
- Id., "Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori", in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (MI), 2011, pp. 31-53
- D. Ton, *Padova*, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto*.

BIBLIOGRAFIA

Il Settecento di Terraferma, Milano, 2011, pp. 15-54

I. Turri, *Gaetano Zancon, incisore (1770-1817 circa)*, in *Scuola veronese di pittura: ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati disegnatte, ed incise da Gaetano Zancon e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de' rispettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa professor di pittura, accademico clementino, direttore della pubblica Accademia di pittura, e scultura in Verona. Volume primo, 1806*, a cura di G. Marini, G. Peretti, I. Turri, Verona, 2011, pp. 315-327

2011-2012

E. Leuschner, *Artistic identity in a plurality of styles: observations on Cristoforo Dall'Acqua, engraver and publisher in Eighteenth Century Vicenza*, in *L'incisione veneta del Settecento. Nuovi studi*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti", CLXX, 2011-2012, f. 1, pp. 163-187

2012

B. Alfonzetti, *La Felicità delle Lettere*, in A. M. Rao (a cura di), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, Roma, 2012, pp. 3-30

Antonio Joli: *tra Napoli, Roma e Madrid: le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, Catalogo della mostra (Caserta, Palazzo reale, appartamenti storici, 15 giugno - 14 ottobre 2012) a cura di V. De Martini, Napoli, 2012

P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in L. Olivato, A. Zamperini (a cura di), *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, Rovereto, 2012, pp. 103-124

G. Bergamini, *Giambattista Tiepolo, ispirato pittore del sacro in Giambattista Tiepolo "il miglior pittore di Venezia"*, Catalogo della mostra (Passariano di Codroipo, villa Manin, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013) a cura di G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocchi, Passariano di Codroipo (UD), 2012, pp. 37-49

G. Bonardi, *Lord Coleraine tra Roma e Firenze: agli albori della collezione*, in "Studi di Memofonte", 8, 2012, pp. 149-169

S. Bozza, *Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa: le «pitture» in L'incisione veneta del Settecento. Nuovi studi*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti, CLXX, 2012, f. 1, pp. 3-102

L. Carnelos, «*Con libri alla mano*». *L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, Milano, 2012

B. Chiappa, *La risicoltura veronese (XVI-XX sec.)*, Verona, 2012

V. Chilese, *Le corporazioni veronesi tra XV e XVIII secolo*, Milano, 2012

S. Cremonini, *Leggende, curiosità e misteri del lago di Garda*, Castiglione delle Stiviere (MN), 2012

P. Delorenzi, *Lo spettacolo delle celebrazioni: i libri d'occasione in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 320-358

F. De Vivo, *Patrizi, informatori, barbieri: politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, 2012

S. Favalier, *Penser un nouveau produit éditorial: Tommaso Porcacchi, Gabriel Giolito de' Ferrari et leur 'Collana historica'*, in "RHR", 74, 2012, pp. 161-184

Giambattista Tiepolo "il miglior pittore di Venezia", Catalogo della mostra (Passariano di Codroipo, villa Manin, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013) a cura di G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocchi, Passariano di Codroipo (UD), 2012

L'incisione veneta del Settecento. Nuovi studi, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Classe di scienze morali, lettere ed arti", CLXX, 2012, f. 1

S. Lodi, *Michele Sanmicheli nei disegni di Luigi Trezza. Il ms. 1784 della Biblioteca Civica di Verona*, Verona, 2012

M. Magliani, *Letteratura per figure, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 196-256

G. P. Marchi, *Cose d'Italia e di Francia in due lettere di Scipione Maffei ad Antonio Cocchi*, in L. Colombo, M. Dal Corso, P. Frassi, S. Genetti, R. Gorris Camos, P. Ligas, P. Perazzolo (a cura di), *La sensibilità della ragione. Studi in omaggio di Franco Piva*, Verona, 2012, pp. 295-309

L. Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, Verona, 2012

M. Molteni, *Con ogni «tipografica accuratezza»: note attorno al ritratto di Giovambattista Spolverini nell'edizione Giuliari della Coltivazione del riso*, in "Paratesto", 9, 2012, pp. 119-142.

BIBLIOGRAFIA

- E. Napione, *Breve storia di un'Iconografia perduta in La più antica veduta di Verona. L'iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Atti del seminario di studi (Verona, Museo di Castelvecchio, 6 maggio 2011) a cura di A. Arzone, E. Napione, 2012, pp. 25-32
- L. Olivato, *L'incisore e l'architetto. Giuseppe Dall'Acqua scrive a Ottone Calderari*, in F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete (a cura di), *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona, 2012, pp. 352-361
- G. Palumbo, *Le porte della storia: l'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma, 2012
- M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, in *La più antica veduta di Verona. L'iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Atti del seminario di studi (Verona, Museo di Castelvecchio, 6 maggio 2011) a cura di A. Arzone, E. Napione, 2012, pp. 33-46
- F. P. Petronelli, *Gli incisori veneti del Settecento e l'illustrazione del libro*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 33-49
- L. Riccò, *L'arcadia «in mano». Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, 2 voll., Roma, 2012
- F. Rossi, *Giuseppe Buffetti (1751-1812), pittore e disegnatore, e il Trionfo di Lucio Emilio Paolo di Domenico Brusaporzi a palazzo Fiorio della Seta*, in "Verona illustrata", 25, 2012, pp. 77-9
- W. Spaggiari, *"Ebbi sempre nel cuore letizia e poesia": Andrea Rubbi e il Parnaso Italiano*, in P. Bartesaghi, G. Frasso (a cura di), *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, Milano-Roma, 2012, pp. 27-47
- Id., *Dickens, il canonico Bianchini e la nonna di Pio VI (una fonte veronese di Bleak House)*, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti*, Torino, 2012, pp. 252-266
- A. Sponchiado, *Pietro Antonio Novelli*, in Tiepolo Piazzetta Novelli *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di D. Ton, V.C. Donvito, Treviso, 2012, pp. 258-261
- Tiepolo nero. Opera grafica e matrici incise*, Catalogo della mostra (Chiasso, m.a.x. museo 2 febbraio - 5 aprile 2012; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 aprile - 3 giugno; Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, 24 giugno - 14 ottobre 2012) a cura di L. Puppi, N. Ossanna Cavadini, Milano, 2012
- Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012
- A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e gli artisti veronesi*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 110-150
- D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del Rococò europeo*, Verona, 2012
- Id., *Vertigini di un mondo rovesciato: gli artisti del Settecento veneto e il disegno per l'illustrazione libraria*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 15-31
- Id., *"Bizzarrie di pensieri": Giambattista Tiepolo e la sua cerchia*, in Tiepolo, Piazzetta, Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello (TV), 2012, pp. 60-108
- L. Trevisan, *Il volto inciso. Il ritratto nella grafica veneta tra Rinascimento e Barocco: episodi di un itinerario*, in L. Olivato e A. Zamperini (a cura di), *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, Rovereto, 2012, pp. 91-101.

2012-2013

R. Feruglio, *Il plurilinguismo nel pensiero linguistico italiano da Fontanini a Leopardi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie, tutor P. Rizzolati, a.a. 2012-2013

2013

A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, 2 voll., Trento, 2013

BIBLIOGRAFIA

A. Bacchi, *Matilde di Canossa. Un bronzetto di Bernini degli anni Trenta*, Milano, 2013

G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Traduzione e Transfert nel XVIII secolo tra Francia, Italia e Germania*, Milano, 2013

I. Dal Prete, *The Gazola Family's Scientific Cabinet. Politics, Society and Scientific Collecting in the Twilight of the Republic of Venice*, in J. Bennett, S. Talas (a cura di), *Making Science Public in XVIII Century Europe: the Role of Cabinets of Experimental Philosophy*, Leiden, 2013, pp. 155-172

D. Galligani, *I dibattiti attorno ai fluidi nel Settecento in Francia e in Europa*, in G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Traduzione e Transfert nel XVIII secolo. Tra Francia, Italia e Germania*, Milano, 2013, pp. 31-40

C. Gemma Brenzoni, *Un caso di studio per la valorizzazione del territorio: l'Illustrazione delle terme di Caldiero di Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri*, in C. Gemma Brenzoni (a cura di), *L'illustrazione delle terme di Caldiero (1795) di Zenone Bongiovanni e Matteo Barbieri. Studi e ricerche*, Sommacampagna (VR), 2013, pp. 31-54

Homo in libris ac litterulis abditus: i libri di Marc Antoine Muret alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 22 maggio - 20 giugno 2013) a cura di M. Venier, J. E. Girot, Roma, 2013

L'arte dell'incisione nel Settecento friulano, Catalogo della mostra (Castions di Zoppola, 26 maggio - 28 luglio 2013) a cura di S. Aloisi, E. Borean, San Vito al Tagliamento (PN), 2013

R. G. Mazzolini, *Quale lingua per la scienza? Traduzioni di testi scientifici di italiani e tedeschi*

nel secondo Settecento, in G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Traduzione e Transfert nel XVIII secolo. Tra Francia, Italia e Germania*, Milano, 2013, pp. 67-93

L. Rega, *Testo scientifico e traduzione nel XVIII secolo*, in G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Traduzione e Transfert nel XVIII secolo tra Francia, Italia e Germania*, Milano, 2013, pp. 41-66

L. Trevisan, G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona, 2013

2013-2014

V. Bortoluzzi, *Anton Maria Zanetti e il ruolo di promotore della cultura artistica del suo tempo. I carteggi con l'élite fiorentina*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore M. C. Piva, a.a. 2013-2014

M. Modolo, *La fortuna della pittura antica tra Sei e Settecento attraverso gli acquarelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma, Dottorato di ricerca in Culture della trasformazione della città e del territorio, tutor M. Medri, a.a. 2013-2014

2014

J. Billings, *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton-Oxford, 2014

S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, 2014

V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle Arti. Scritti in onore di*

Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi, 2 voll., Roma, 2014

M. Favilla, R. Rugolo, *La scimmia di Louis Dorigny*, in "Verona illustrata", 27, 2014, pp. 57-64

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Roma, 2014

M. Infelise, *I padroni dei libri: il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, 2014

G. Marini, *Caratteri e dinamiche del disegno tiepolesco*, in *Tiepolo: i colori del disegno*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, 2014, pp. 25-40

L. Olivato, *L'arte dei nobili: riforme urbane e fermenti massonici nella Verona del '700*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, 2 voll., Roma, 2014, vol. II, pp. 1018-1021

L. Olivato, *La "chiesa nuova" dei Filippini: le vicende architettoniche*, in *Tra Carità e Vanità. 1713-2013. Trecento anni d'arte. San Filippo Neri a Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Casa della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri - Chiesa di San Fermo Minore di Brà, 5 febbraio - 5 aprile 2014) a cura di S. Urciuoli, p. S. Berta, R. Dugoni, Verona, 2014, pp. 41-44

J. Paxman, *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*, London, 2014

BIBLIOGRAFIA

A. Rigon, *Per una biografia di Antonio da Padova: i sermoni come fonte della vita di Antonio e delle origini minoritiche*, Padova, 2014

M. Rosa, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento: dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, 2014

Tiepolo: i colori del disegno, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, 2014

Tra Carità e Vanità. 1713-2013. Trecento anni d'arte. San Filippo Neri a Verona, Catalogo della mostra (Verona, Casa della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri - Chiesa di San Fermo Minore di Brà, 5 febbraio - 5 aprile 2014) a cura di S. Urciuoli, p. S. Berta, R. Dugoni, Verona, 2014

A. Veronese (a cura di), *Elenchi dei disegni e degli autori*, in J. Schiavini Trezzi (a cura di), *Mappe, piante e disegni del XVIII secolo nell'Archivio Notarile di Bergamo*, Bergamo, 2014, pp. 59-79

C. Whistler, *Giambattista Tiepolo e il disegno* in *Tiepolo: i colori del disegno*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015) a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma, 2014, pp. 19-23

2014-2015

C. Bombardini, *L'attività di Cristoforo Dall'Acqua per l'illustrazione libraria: il fondo della Biblioteca Bertoliana di Vicenza*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, Scuola di specializzazione in beni storico-artistici, relatore A. Tomezzoli, a. a. 2014-2015

G. Borghini, *Cesare Beccaria, Alessandro Carli e la riscrittura de "I Longobardi"*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", CLXXXVII, 2014-2015, pp. 11-18

2015

G. C. Carlotti, *Biografia del Conte Ercole detto Alessandro Pompei*, in "Notiziario dell'associazione nobiliare regionale veneta", n. s., a. VII, n. 7, 2015, pp. 89-98

B. Del Bene, *Giornale di memorie*, a cura di A. Brugnoli, Fumane (VR), 2015

S. Locatelli, *Contro Scipione Maffei a proposito del Femia Sentenziato e del teatrale maffeiano*, in E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Sesto San Giovanni, 2015, pp. 91-111

M. Magnabosco (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al teatro: tre saggi*, Verona, 2015

G. P. Marchi, *Da Voltaire a Manzoni*, in E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Sesto San Giovanni (MI), 2015, pp. 49-73

S. Marinelli, *Giambattista Tiepolo: la creazione della contaminazione*, in "Acta Histriae", 23, 2015, 2, pp. 181-194

L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, in M. Magnabosco (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al teatro: tre saggi*, Verona, 2015, pp. 55-91

E. Selmi, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le*

Meropi del teatro italiano, in E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Sesto San Giovanni (MI), 2015, pp. 15-48

E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Sesto San Giovanni (MI), 2015

2016

Antonio Balestra. *Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre - 19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016

P. L. Bernardini, *Antonio Montanari: un avversario dei lumi tra giusnaturalismo e conservatorismo*, in *Scritti per Luigi Lombardi Vallauri*, 2 voll., Padova, 2016, vol. I, pp. 141-164.

C. Bombardini, *Un Transito di san Giuseppe di Matteo Brida a Vicenza*, in "Verona Illustrata", 29, 2016, pp. 59-67

Ead., *Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 129-145

P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*». *Antonio Balestra peintre-graveur*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 115-127

Id., *Un artista errante. Note sul pittore in miniatura, incisore e trattatista veronese Vita Grego*,

BIBLIOGRAFIA

in "Verona illustrata", 29, 2016, pp. 87-102

Di anno in anno. Almanacchi veronesi. 1797-1866, mostra (Verona, Biblioteca Civica, 21 dicembre 2016 - 10 gennaio 2017) e catalogo a cura di A. Contò, A. Corubolo, G. Marchi, Verona, 2016

G. Fantini, *Le edizioni della Commedia dantesca nel Settecento: fra riviste, lettori e mercato librario* in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 maggio 2014) a cura di L. Braidà e S. Tatti, Roma, 2016, pp. 133-144

M. Favilla, R. Rugolo (a cura di), *Notizie di Marcello Oretti su Antonio Balestra*, in Antonio Balestra. *Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 171-175

Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 maggio 2014) a cura di L. Braidà e S. Tatti, Roma, 2016

G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore*, in Antonio

Balestra. *Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 87-99

Id., *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in Antonio Balestra. *Nel segno della grazia*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 19 novembre-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona, 2016, pp. 101-114

V. U. Lehner, *The Catholic Enlightenment. The forgotten history of a global movement*, Oxford, 2016

Tiepolo. *Disegni dall'Album Horne*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 8 novembre 2016 - 19 febbraio 2017) a cura di E. Nardinocchi, M. Casati, Firenze, 2016

D. Zumiani, "Ritratto di così nobile fiume com'è l'Adige", in *Il fiume, le terre, l'immaginario. L'Adige come fenomeno storiografico complesso*, Atti del Convegno (Rovereto, 21-22 febbraio 2013) a cura di V. Rovigo, Rovereto (TN), 2016, pp. 359-365

2017

L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, Verona, 2017

S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco*, in L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli (a cura di), *La pittura veronese nell'età barocca*, Verona, 2017, pp. 33-78

2018

Vincenzo Coronelli (1650-1718): *l'immagine del mondo / the Image of the world / das Bild der Welt*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca nazionale marciana, 17 febbraio - 15 aprile 2018) a cura di M. Milanesi, H. Wohlschlager, Vienna, 2018

In corso di pubblicazione

S. Bracca, *Dal Giustino di Berengan agli spettacoli farnesiani del 1690: il contributo di Martial Desbois all'illustrazione librettistica del Seicento*, in corso di pubblicazione (intervento all'interno del convegno *Paris-Venise: les échanges musicaux, du texte à l'image (1680-1750)*, Parigi, Istituto italiano di cultura, 27 Marzo 2015)